This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

36.
688.

COURS

DE

LITTÉRATURE DRAMATIQUE.

I.

Ouvrages de Frédéric Schlegel

Qui se trouvent

CHEZ LES MÊMES LIBRAIRES.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE ANCIENNE ET MODERNE, traduite de l'allemand par *W. Duckett*.—2 vol. in-8°. 14 fr.

TABLEAU DE L'HISTOIRE MODERNE, traduit de l'allemand par *Joël Cherbuliez*. — 2 vol. in-8°. 15 fr.

DE L'IMPRIMERIE DE BEAU,
A Saint-Germain-en-Laye.

COURS

DE

LITTÉRATURE

DRAMATIQUE,

PAR

A. W. Schlegel.

Traduit de l'allemand.

SECONDE ÉDITION.

TOME Ier.

Paris,

AB. CHERBULIEZ ET Cie, LIBRAIRES,

Rue S.-André-des-Arts, N° 68;

GENÈVE, MÊME MAISON.

1836

16

688.

AVERTISSEMENT.

PERSONNE n'ignore qu'une altération dans le texte d'un ouvrage, quelque légère qu'elle paroisse, peut souvent faire prêter à son auteur des idées fort éloignées de celles qu'il a voulu exprimer, surtout si les opinions du traducteur s'écartent de celles de l'écrivain original. M.r A. W. Schlegel, ne sachant pas s'il existe déjà une traduction françoise de son Cours de Littérature dramatique, se croit obligé de déclarer que celle-ci a été entreprise d'après son désir, revue en partie par lui-même, et qu'elle est la seule qu'il regarde comme authentique, et sur laquelle il consente à être jugé.

PRÉFACE.

MONSIEUR Schlegel a mis une préface à la tête de son ouvrage, mais comme elle est adressée à des lecteurs allemands et surtout aux auditeurs de son cours, le traducteur a cru qu'il suffiroit d'en donner un extrait, auquel il ajoutera quelques éclaircissemens nécessaires.

Le peu d'étendue de ce cours doit faire comprendre d'avance qu'il ne peut donner une idée complète, ni de la bibliographie dramatique, ni de l'histoire du Théâtre dès les tems les plus reculés. L'auteur a désiré embrasser un sujet aussi vaste sous un point de vue général, et il s'est particulièrement attaché à développer les principes, d'après lesquels on doit juger les productions dramatiques des siècles et des peuples divers. Les leçons qui composent la

première partie de ce cours, sont à peu près telles que M. Schlegel les a données à Vienne, en 1808, devant une assemblée brillante et nombreuse, et il n'a fait que les distribuer dans un ordre plus commode.

C'est là tout ce que la préface allemande contient d'utile à connoître; mais dans une remarque ajoutée au dernier volume, publié en 1811, deux ans après le premier, l'auteur annonce qu'il a retravaillé avec soin la seconde partie de son ouvrage, et qu'il s'est surtout étendu davantage sur le Théâtre Anglois; il regrette cependant encore de n'avoir pas eu le tems d'entrer dans autant de détails sur le Théâtre Espagnol, que l'eût mérité l'importance du rôle qu'il a joué dans l'histoire de l'Art dramatique.

Depuis la publication de ce cours, et lorsque M. Schlegel a voulu le faire traduire en François, il l'a encore soumis à une révision générale. Il en a

refait le commencement, il a retouché lui-même plusieurs morceaux, et a indiqué au traducteur d'autres changemens qu'il jugeoit nécessaires. C'est surtout la partie du Théâtre François, qu'il eût désiré pouvoir refondre; ses principes en théorie étoient restés les mêmes, mais il les appliquoit avec moins de rigueur. Le séjour de la France, cette connoissance des finesses du langage qui s'acquiert par la conversation, cette foule de liens qui rattachent le charme de la société à celui de la littérature, finissent toujours par adoucir les préventions des étrangers, et l'on ne peut long-tems prononcer des mots françois, sans admirer les poëtes qui en ont fait un si bel usage. Soit donc qu'il y eût plus d'impartialité dans les jugemens que portoit M. Schlegel, soit plutôt qu'un juste sentiment des convenances l'avertit, qu'une traduction françoise, et, en quelque sorte, plus particulièrement adressée à la nation dont il combat les opinions

littéraires, devoit être écrite avec beaucoup de mesure, il est certain qu'il avoit autorisé le traducteur à donner au fond de ses idées, les formes les moins faites pour déplaire. Celui-ci s'est rarement prévalu de cette permission, il a craint d'ôter à cet ouvrage et de l'ensemble et de l'originalité, il a pensé qu'une discussion n'avoit d'intérêt, qu'autant que les opinions y étoient franchement développées, que celles des critiques allemands pouvoient exciter la curiosité, et enfin qu'un livre, déjà célèbre en Europe, devoit être connu en France, à peu près tel qu'il a été publié. D'ailleurs, si les égards sont toujours nécessaires, les ménagemens seroient ici superflus. La gloire du Théâtre François est au-dessus de toute atteinte. Rien ne peut ternir une renommée qui se fonde sur des plaisirs sans cesse renaissans, et une nation, chez laquelle les plus nobles jouissances de l'esprit sont devenues des

jouissances populaires, ne peut rien avoir à redouter.

Cette traduction ne diffère donc point essentiellement de l'original allemand, et si la distribution de la matière n'y est pas toujours exactement la même, la seule division importante de l'ouvrage, la division systématique y est conservée. Le traducteur s'est soigneusement attaché à éclaircir tout ce qui auroit pu paroître abstrait ou métaphysique à des lecteurs françois; toutefois il n'a pu, dans un sujet traité d'une manière neuve, éviter l'emploi de quelques termes, peut-être inusités, mais dont les analogues sont devenus techniques en Allemagne. Il a cherché à rapprocher son style de celui de l'original, autant que le permet l'extrême différence du génie des deux idiômes, et, s'il s'est quelquefois écarté de son modèle relativement au choix des figures, c'est par un esprit de scrupule, et parce qu'il croit que la traduction de toutes la plus infidèle, est celle qui rend ridi-

cule dans une langue, ce qui ne l'étoit pas dans une autre.

Mais peut-être pensera-t-on qu'un ouvrage, où l'on expose une théorie, et où l'on prononce des jugemens contraires aux opinions françoises, auroit dû avoir pour correctif des notes critiques, dans lesquelles le traducteur auroit combattu l'auteur. Ce genre est fort à la mode maintenant, et l'on y a souvent déployé beaucoup d'esprit, mais ne pourroit-il pas donner lieu à quelques objections? Les notes, pour être indépendantes de l'ouvrage, ne laissent pas de lui ôter cette unité de couleur qui en fait un des grands mérites, elles changent un discours en dialogue, et en dialogue où un seul des interlocuteurs interrompt l'autre quand il lui plait; elles sont une distraction, je dirois presque une importunité, car, plus elles sont spirituelles, moins on peut se résoudre à les passer, et il devient impossible de lire avec entraînement. Il faut commencer par écouter un auteur

avec impartialité, ne fut-ce que pour s'assurer qu'on ne sera pas de son avis. Ce n'est pas, au reste, avec des notes qu'on peut renverser un système bien lié ; renfermées dans des limites qui ne leur permettent pas de remonter aux principes, il faut qu'elles s'attachent aux conséquences, et alors elles laissent indécise la question générale, et si elles se bornent à censurer les expressions, elles s'adressent à l'auteur lui-même bien plus qu'à ses idées. D'ailleurs, ce dernier genre de critique est celui que doit le plus s'interdire un traducteur ; les mots sont trop en son pouvoir pour qu'il ait le droit de les relever, il ne doit pas préparer l'épigramme de la note en rédigeant la phrase du texte, et quelle que soit son opinion sur le fond de la cause, il faut du moins qu'il s'associe au succès du plaidoyer.

Mais ce qui seroit véritablement susceptible d'un grand intérêt, c'est un

ouvrage en réponse à celui-ci. Il me semble qu'on pourroit laisser subsister en grande partie le beau système de M. Schlegel, et montrer que c'est parce qu'il ne le saisit pas lui-même sous un point de vue assez étendu, qu'il est injuste envers la France. Le premier but de l'auteur est de prouver que des goûts différens, mais également fondés sur des dispositions primitives de la nature humaine, ne sont point inconciliables, et qu'ainsi, l'admiration pour la tragédie grecque, et pour ce qu'il appelle en général le genre classique *, n'exclut pas un vif sentiment des beautés de Shakespear, de Calderon et de toute la poésie qu'il nomme poésie romantique. Il établit des distinctions très-justes et très-ingénieuses, entre l'esprit de l'anti-

* Il est bon d'avertir d'avance que dans l'ouvrage de M. Schlegel, l'épithète de *classique* est une simple désignation de genre, indépendante du degré de perfection avec laquelle ce genre est traité.

quité et celui qui a pris naissance pendant le moyen âge, et toute cette partie est digne d'un auteur, réputé le premier critique de l'Allemagne. Mais pourquoi donc M.r Schlegel ne fait-il aucune part au génie particulier des siècles tout à fait modernes? pourquoi, sous le rapport de l'art dramatique, n'envisage-t-il les François que comme des imitateurs des Grecs? l'adoption d'une forme est-elle l'imitation d'une manière? Et quand un esprit différent a réagi sur cette formè et l'a modifiée, que reste-t-il qui réponde à l'idée de copie? Lors même qu'il seroit vrai que les premières tragédies françoises ont été calquées sur des modèles grecs, l'histoire d'un art, de même que celle de plusieurs grands artistes, ne peut-elle pas prouver qu'on se fraye souvent une route nouvelle, après avoir commencé par suivre les pas d'un guide? Si, d'après M. Schlegel, le théâtre d'une Nation doit, pour être véritablement original,

offrir l'expression poétique de ses sentimens et de ses idées, pourquoi ce caractère d'originalité n'auroit-il pas été imprimé au Théâtre François, par les génies supérieurs qui, les premiers, ont fait entrer la poésie dramatique dans la sphère de la civilisation la plus achevée ? Enfin, si l'inspiration poétique mérite surtout notre hommage, si elle doit donner du prix aux ouvrages mêmes qui nous paroissent les plus irréguliers, pourquoi ne la reconnoîtrions-nous pas au travers des formes sociales, comme au travers des formes sauvages, et pourquoi la perfection seule mettroit-elle obstacle à notre admiration ?

M. Schlegel prétend que le système dramatique des François, tient à la nature de leur langue et à l'ensemble de leur culture morale. Si cela est, on doit chercher quelle est la force cachée qui a développé, presque simultanément en France, et la littérature et

toutes les branches des connoissances humaines; il faut que ce soit un principe actif, puisque le mouvement prodigieux qui, depuis un siècle et demi, a sans cesse agité les esprits, dans différens sens, ne permet pas d'en admettre un autre. Or, l'imitation est un principe mort et stérile, dont l'influence ne se seroit d'ailleurs pas étendue hors des limites de l'Art dramatique. Peut-être M. Schlegel se seroit-il approché de la vérité si, en reconnoissant le pouvoir qu'a exercé en France la société, il l'avoit envisagée autrement que sous le rapport de la gêne et de l'étiquette, s'il y avoit vu un foyer d'activité qui multiplie les forces par le mouvement, et fait que les facultés de chacun s'augmentent de celles de tous. Le goût de la conversation, le talent de répandre du charme sur les sujets les plus sérieux, comme de l'intérêt sur les plus frivoles, ont, à diverses époques, rendu la société Fran-

çoise la première de toutes, non-seulement pour l'agrément, mais pour les lumières, et pour la quantité d'idées qui y étoient en circulation. Elle a inspiré et dominé la littérature, parce que les hommes de lettres sentoient ce qu'ils lui devoient, et que leurs ouvrages les plus distingués n'étoient souvent que des interprétations heureuses des sentimens et des pensées de la nation. On dira, peut-être, que le mouvement communiqué par l'influence de la société, n'est pas la véritable inspiration poétique. Mais le talent est un heureux don de la nature, et une fois réveillé dans le sein de l'homme par une impulsion quelconque, il détermine lui-même sa propre direction. Sans doute, il n'en prendra pas une qui soit contraire à l'esprit du siècle; sans doute, dans un tems où l'alliance de la poésie et de la musique n'est plus consacrée par des fêtes nationales et par les mœurs publiques, il n'essayera pas d'unir aux accords de la

lyre, les chants inspirés de l'hymne ou du dithyrambe, et il ne cherchera pas à tirer de la flûte pastorale des sons auxquels nous ne prenons plus qu'un bien foible plaisir; mais dans d'autres genres, et surtout dans ceux où la poésie est en contact avec l'Histoire, dans la Tragédie et même dans l'Epopée (supposé que jamais on s'y dispense du merveilleux), il sera excité et favorisé par les lumières actuelles. Si les époques avancées de la civilisation ne sont pas celles qui fournissent les sujets de tableaux les plus frappans, ce sont celles du moins qui forment les peintres les plus habiles. Et, pour m'appuyer d'un exemple, je dirai que l'homme qu'on peut regarder, presque sous tous les rapports, comme le représentant du dix-huitième siècle, Voltaire, n'a pas manqué du moins de talent poétique, ni surtout de talent dramatique.

Si donc l'on vouloit caractériser les époques les plus glorieuses pour le génie

humain, et que l'on dit avec M. Schlegel que l'esprit classique a régné dans l'antiquité, et que l'esprit romantique, né dans le moyen âge, a encore animé les siècles plus éclairés qui ont immédiatement suivi cette époque, peut-être pourroit-on ajouter que l'esprit social a vivifié les tems tout-à-fait modernes, et déterminé le genre particulier de culture morale dont la France a été le centre. On examineroit la nature de cet esprit, et l'on chercheroit quelles sont les facultés qu'il exalte, et quelles sont les facultés auxquelles il ôte peut-être quelque chose de leur énergie; on verroit qu'en électrisant vivement les hommes, il leur donne, comme par inspiration, le sentiment des convenances et du bon goût, et peut-être trouveroit-on dans la tragédie françoise elle-même, un symbole frappant de cet esprit. Moins simple, moins majestueuse, moins rapprochée de l'idéal que la tragédie grecque; moins variée, moins déchirante, moins

terrible que le drame romantique, elle est peut-être supérieure dans son ensemble à l'un et à l'autre. Admirable dans ses proportions, elle a cette rapidité, cette marche directe vers un but, qui excitent vivement la curiosité, et cette conclusion nette et bien terminée qui réussit à la satisfaire. Par une imposante sévérité, elle atteste son respect pour la dignité de l'homme; par la grandeur des sentimens, par la hauteur des pensées, elle s'adresse à ce qu'il y a de plus noble dans la nature humaine. Sans sortir de cette région véritablement poétique, où le cœur est ému, mais où les sens ne sont point révoltés, elle sait faire couler de douces larmes; et la beauté harmonieuse de son langage, l'éclat et le charme de ses expressions sont un enchantement continuel, qui agit même sur les organes de la multitude, et fait les délices des esprits supérieurs.

Lors donc que M. Schlegel n'a vu

dans la tragédie françoise qu'une imitation de la tragédie grecque, il s'est trompé sans doute, mais il s'est mépris bien davantage quand il n'a considéré l'empire de la société, que comme une influence gênante, qui paralise le talent en lui imposant une multitude de lois minutieuses. Sans doute qu'en littérature les lois sont nécessairement prohibitives, parce qu'on sait d'avance ce qui pourra blesser la raison et qu'on ne devine pas le génie; mais il y a eu dans l'opinion en France, autre chose qu'un tribunal de correction, et ce n'est pas en disant au poëte, *abstiens-toi*, qu'elle a créé la tragédie.

M. Schlegel montre un sentiment si vrai des beautés de la poésie, il a un discernement toujours si fin et quelquefois si juste, il sait même si bien relever les avantages des modèles françois sur les copies des étrangers, que de telles préventions paroîtroient étonnantes, s'il ne nous aidoit pas à les expli-

quer. On voit qu'elles sont dues, en premier lieu, au ressentiment causé par le mépris avec lequel les admirateurs exclusifs du Théâtre François ont souvent parlé de celui des autres nations, mépris qui fait que les Critiques étrangers envisagent comme des représailles, ce que nous regardons comme une agression; et ensuite à l'état déplorable où l'Art dramatique a été long-tems en Allemagne. La Scène allemande étoit inondée de mauvaises traductions du françois, une imitation gauche et empesée des formes françoises envahissoit peu à peu les lettres et la société, on perdoit toute originalité sans l'échanger contre de la grâce, lorsque Lessing sonna le tocsin. Goethe et Schiller se réveillèrent et posèrent, d'une main plus hardie qu'assurée, les fondemens d'un Théâtre national. L'esprit des Allemands a pris depuis lors, dans différens genres, un grand essor qui a toujours suivi la même direction. La nouvelle école alle-

mande, à la tête de laquelle sont les deux MM. Schlegel, a fait un corps de doctrine d'une foule d'opinions analogues. Un grand respect pour la haute antiquité et pour celle du moyen âge, le culte des pensées universelles et des sentimens enthousiastes, l'idée que le Christianisme est la seule source féconde où la poésie moderne soit à portée de puiser (idée que peut, au reste, revendiquer la France, puisqu'elle a été revêtue d'un grand éclat dans les ouvrages de M. de Châteaubriant et de M.me de Staël), une horreur prononcée pour cette théorie, également avilissante et dangereuse, qui fonde la morale sur l'intérêt personnel, une philosophie platonicienne, une métaphysique idéaliste, voilà en peu de mots le système de l'école allemande, tel qu'on peut déjà l'entrevoir dans cet ouvrage. Système, qu'un langage par fois un peu mystique, et quelques idées poétiques dont on s'est trop pressé de faire l'ap-

plication aux sciences naturelles, ont de bonne heure discrédité en France, mais qui n'est pas moins remarquable par une grande élévation de pensées, par des vues neuves, fondées sur de prodigieuses connoissances, et par le noble but de ranimer dans le cœur de l'homme tous les sentimens qui font la gloire de l'humanité.

On feroit beaucoup de tort à cet ouvrage, si on le croyoit uniquement dicté par un esprit de parti en littérature; la partie polémique n'en est point la plus considérable, ni la plus importante. Tout le premier volume sur le Théâtre des Grecs est fort intéressant, non-seulement par la vaste érudition qui s'y déploie sans étalage, mais par une manière très-vive, et l'on peut dire très-originale, de sentir les beautés des pièces grecques, et de rallier les chefs-d'œuvres de la poésie à ceux de la sculpture. Les leçons sur la comédie des Grecs ont eu surtout beaucoup de succès en Allemagne. L'Italie

ancienne et moderne est traitée avec une extrême sévérité. Dans la partie Françoise, M.r Schlegel discute certainement les questions générales avec une rare sagacité, mais il me paroît souvent inférieur à lui-même dans ses jugemens sur les poëtes, et il est surtout d'une grande injustice envers Molière; injustice d'autant plus frappante qu'on ne voit pas, d'après cet ouvrage, qu'il y ait dans la comédie aucun nom, parmi les modernes, à mettre à côté du sien. Un critique sait d'avance qu'il offensera le peuple auquel il conteste un de ses plus beaux titres de gloire, mais, rivalité à part, quel service rend-il aux hommes des autres pays en dépréciant un grand génie? Les nations éclairées peuvent bien s'accorder les unes aux autres, que ce n'est pas sans un mérite supérieur qu'on excite pendant plus d'un siècle leur enthousiasme. Lorsqu'on met à notre portée des beautés que nous n'étions point parvenus à saisir, on agran-

dit en quelque sorte notre être moral, on nous ouvre une source de jouissances nouvelles, et c'est ce qu'à souvent fait M.r Schlegel; mais, quand on est resté étranger à l'impression durable qu'un homme d'un talent prodigieux a produite dans sa patrie, c'est apparemment qu'on ne s'est pas placé dans le juste point de vue, et comment alors y placera-t-on ses lecteurs? M.r Schlegel est un poëte, l'admiration est son élément naturel, c'est quand il veut communiquer ce sentiment, qu'il déploie toutes les ressources de son esprit. Sophocle, Shakespear et Caldéron sont les objets de sa vénération et presque de son culte. L'on sera d'accord avec lui sur Sophocle, et pour ne pas être étonné de tout ce que lui inspirent les deux autres poëtes, il faut penser que, les ayant traduits dans sa propre langue avec une perfection extraordinaire, il a dû se pénétrer jusqu'à l'enthousiasme des beautés de ses modèles. Malgré

l'hommage qu'il rend au talent de quelques-uns de ses compatriotes, on ne lui trouvera pas d'indulgence pour son pays. La partie du théâtre allemand paroit presque contenir la moralité de l'ouvrage, car elle prouve, peut-être contre le gré de l'auteur, que dans les époques non créatrices, des formes sévères mettent du moins un frein aux extravagances de la médiocrité, et que ce qu'il y a de plus funeste pour un art, c'est qu'on se permette sans génie, ce que le génie seul peut hasarder.

En tout, cet ouvrage est loin d'être impartial, mais il répand beaucoup de lumière. Peut-être des rayons qui partent d'un point unique, rendent-ils les objets plus frappans et plus pittoresques. Peut-être vaut-il autant que les systèmes opposés soient développés par des écrivains divers, que si chaque auteur, à force de vouloir les maintenir dans un juste équilibre, ne nous intéressoit à aucun, et n'imprimoit jamais de mouvement rapide à

notre pensée. Il me semble qu'en France, on est si sûr du bon goût qu'on ne doit pas craindre les idées nouvelles, et tellement certain de retrouver beaucoup chez soi, qu'on doit se plaire à voyager dans les régions étrangères.

PREMIÈRE PARTIE.

THÉATRES CLASSIQUES.

TABLE

Des Leçons contenues dans le premier volume.

PREMIÈRE LEÇON.

Introduction. — Quel doit être l'esprit de la critique. — Contraste entre le goût des anciens et celui des modernes. — Il faut rendre également justice à ces deux manières de sentir. — Esprit de la poésie classique et de la poésie romantique. — Le principe de l'une se retrouve dans l'ensemble de la culture morale des païens, celui de l'autre a déterminé le genre des beaux arts depuis l'introduction du christianisme. — Division de la littérature dramatique d'après ce principe. — Les anciens et leurs imitateurs d'une part; les poëtes romantiques de l'autre. — Coup-d'œil général sur le théâtre de toutes les nations. page 1

SECONDE LEÇON.

Effet théâtral. — Combien l'influence des spectacles est importante. — Principales divisions de l'art dramatique. — Essence

du genre tragique et du genre comique. — Sérieux et gatté. — Jusqu'à quel point il est possible de se pénétrer de l'esprit de l'antiquité sans connoître les langues anciennes. — Winkelmann, page 51

TROISIÈME LEÇON.

Construction et ordonnance du théâtre chez les Grecs. — De ce qu'étoit en Grèce l'art de la déclamation. — De l'emploi des masques. — Fausse comparaison entre la tragédie Grecque et l'opéra. Essence de la tragédie Grecque. — Imitation idéale. — Ce qu'étoit la destinée chez les tragiques Grecs. — Cause du plaisir que donne la tragédie. — Quelle étoit la signification du chœur chez les anciens. — De la Mythologie considérée comme sujet des fictions tragiques. — Comparaison de la poésie avec la sculpture, 87

QUATRIÈME LEÇON.

Progrès de l'art tragique chez les Grecs. — Les différens styles qui en déterminent les époques marquantes. — Eschyle. — Liaison entre les parties d'une Trilogie d'Eschyle. — Des autres ouvrages de ce poëte. — Vie et caractère de Sophocle. — Appréciation de ses diverses tragédies, 147

CINQUIÈME LEÇON.

Euripide. — Ses qualités et ses défauts. — Il a été cause de la décadence de l'Art tragique. — Comparaison entre les Coephores d'Eschyle, l'Electre de Sophocle et l'Electre d'Euripide. page 219

SIXIÈME LEÇON.

La première comédie des Grecs forme un contraste parfait avec leur tragédie. — De la parodie. — L'idéal comique est l'opposé de l'idéal tragique. — Privilèges accordés aux premiers poëtes comiques. — Du Chœur et de la Parabase. — Aristophane. — Caractère de son talent. — Idée des pièces de ce poëte qui nous sont parvenues. — Jugement sur leur mérite relatif. 293

SEPTIÈME LEÇON.

S'il y a eu une comédie moyenne qu'on puisse regarder comme un genre particulier? — Origine de la nouvelle comédie ou de ce que nous nommons simplement comédie. — La comédie est un genre mixte. — Quel en est le côté prosaïque. — La versification y est-elle indispensable? — Peut-on adopter la division générale du

genre en pièces d'intrigue et en pièces de caractère? — Du comique fondé sur l'observation, du comique avoué et du comique arbitraire. — Moralité de la comédie. — Plaute et Térence considérés comme imitateurs des Grecs, et comme nous donnant une idée des originaux qui nous manquent; différence de leur manière d'imiter. — L'intrigue de la comédie Grecque étoit fondée sur les mœurs et sur la constitution d'Athènes. — Statues d'après nature de deux poëtes comiques. 543

Fin de la Table.

COURS

DE

LITTÉRATURE DRAMATIQUE.

PREMIÈRE LEÇON.

Introduction. — Quel doit être l'esprit de la critique. — Contraste entre le goût des anciens et celui des modernes. — Il faut rendre également justice à ces deux manières de sentir. — Esprit de la poésie classique et de la poésie romantique. — Le principe de l'une se retrouve dans l'ensemble de la culture morale des Payens, celui de l'autre a déterminé le genre des beaux arts depuis l'introduction

du Christianisme. — Division de la littérature dramatique d'après ce principe. — Les anciens et leurs imitateurs d'une part; les poëtes romantiques de l'autre. — Coup-d'œil général sur le théâtre de toutes les nations.

Je vais essayer de réunir, dans ces leçons, la théorie de l'Art dramatique à son histoire, et en faire connoître à la fois les préceptes et les modèles.

Le besoin et le plaisir des beaux arts, naissent d'une disposition de la nature humaine, dont les philosophes ont souvent fait le sujet de leurs méditations. Les uns ont cherché à saisir les traits secrets de ressemblance des objets que nous admirons le plus dans les œuvres du Créateur, et dans celles des hommes, et à rattacher les idées qu'ils s'en sont formées, aux notions purement intellectuelles de la beauté morale; tandis que d'autres, s'élevant à des conceptions plus vastes, ont trouvé dans l'ame elle-même

et dans ses relations avec l'univers, le principe général des arts, ou la Théorie philosophique du beau.

Cette branche des sciences métaphysiques est infiniment curieuse en elle-même, et par sa liaison avec les autres recherches sur l'esprit humain. Elle analyse une grande faculté de l'ame, détermine ses rapports avec toutes les autres, et touchant même au problème des sensations, elle jette un grand jour sur l'ensemble de la nature de l'homme.

Mais ces hautes spéculations ne quittent point la région sublime à laquelle elles ont su atteindre, elles n'ont point d'objet hors d'elles-mêmes, et leur seule utilité évidente est d'augmenter, en les exerçant, les forces de la pensée.

Si les idées de cette Théorie générale qui semble planer au-dessus de la région des beaux arts, ont quelque chose de trop subtil et de trop vague, la Théorie de chacun en particulier, considérée isolément, est peut-être aussi trop sèche et trop positive. Indispensable à

l'artiste, elle offre peu d'intérêt à ceux qui ne veulent que jouir des productions du génie; l'étude des moyens les refroidit pour le but, et les charmes de l'art même s'évanouissent à leurs yeux.

Est-ce donc dans l'Histoire qu'il faut chercher à connoître les arts? Sans doute elle a consigné les faits qui les concernent, ainsi que tous les autres faits remarquables; mais au milieu des événemens terribles qui remplissent ses annales, lorsqu'elle déroule ses funestes tableaux, et fait passer et disparoître devant nous les destinées des hommes et des empires, comment s'attacher à la relation tranquille des plaisirs calmes et purs que les artistes célèbres ont procurés à leurs contemporains? Il faut séparer l'histoire des arts de celle des révolutions humaines, pour qu'elle puisse exciter l'attention. On doit y placer l'intérêt dans celui des idées, emprunter des lumières à la théorie, rallier les jouissances des arts aux plus nobles jouissances de l'ame, et montrer le sentiment d'admiration qui les a fait naître comme une des plus belles préroga-

tives de l'homme, et un de ses liens avec la Divinité.

L'histoire des arts nous enseigne ce qu'on a fait, leur théorie ce qui doit se faire. Ces deux études resteroient isolées et imparfaites sans un intermédiaire qui les réunit. C'est la Critique qui éclaire l'histoire des arts et en rend la théorie féconde. Elle compare ensemble les productions des grands artistes, et sait y découvrir les beautés éternelles qui en font le prix; elle évalue leur mérite relatif, et indique ainsi la route qu'il faut suivre, pour parvenir à produire encore des ouvrages estimables et originaux.

On sait en général que la Critique est l'art de juger les productions du génie humain. Comme jugement, elle exige déjà de l'impartialité; comme jugement appliqué aux arts, elle suppose de plus, ce vif sentiment du beau qui est leur source commune, et met seul en état de les apprécier. Cependant, par une imperfection du langage, qui tient peut-être à une fausse direction dans les idées, il est certain que le mot de Critique nous fait plutôt

penser à la sagacité qui découvre les défauts, qu'à l'heureux don de sentir vivement les beautés. Il faut convenir que l'esprit de la Critique moderne a contribué à la faire envisager comme l'art de censurer. Elle reconnoît un mérite négatif et des fautes positives. Son blâme condamne sévèrement et son approbation ne fait qu'absoudre. Elle compte les chutes sans mesurer le vol du génie, et en paroissant plutôt adjuger le prix à l'exactitude, que distribuer les palmes de la gloire, elle inspire plus de crainte que d'ardeur.

Ce n'est pas ainsi que j'ai considéré la Critique, cette étude, à laquelle j'ai consacré la plus grande partie de ma vie, et dont je vais chercher à donner l'idée, telle que je la conçois.

Nous voyons une multitude d'hommes, même des nations entières, tellement emprisonnées dans les habitudes de leur éducation et de leur manière de vivre, qu'elles ne réussissent jamais à s'en dégager, lorsqu'il s'agit de la jouissance des beaux arts. Elles ne sauroient trouver du naturel, de la convenance,

ou de la beauté, hors de ce qui se conforme à leurs usages nationaux, ou du moins aux usages qui se sont dès long-tems naturalisés dans leur langue, dans leurs mœurs ou dans leurs relations sociales. Avec cette manière exclusive de voir et de sentir on peut, il est vrai, par la culture de l'esprit, parvenir à porter une grande finesse de discernement dans le cercle étroit où l'on s'est une fois renfermé; mais il n'y a point, dans les arts, de véritable juge sans la flexibilité qui nous met en état de dépouiller nos préjugés personnels et nos aveugles habitudes, pour nous placer au centre d'un autre système d'idées, et nous identifier avec les hommes de tous les pays et de tous les siècles au point de nous faire voir et sentir comme eux. C'est seulement avec une pareille universalité d'esprit qu'on se met au niveau de tous les sentimens, qu'on rend hommage à tout ce qui honore la nature humaine, et qu'on reconnoît la grandeur et la beauté morale sous toutes les formes accidentelles qu'elles peuvent revêtir pour se manifester à nos yeux, et même sous les travestissemens qui nous étonnent le plus. Il n'y

a point de monopole pour la poésie en faveur de certaines époques et de certaines contrées. Ce sera toujours une vaine prétention que celle d'établir le despotisme en fait de goût; et aucune nation ne pourra jamais imposer à toutes les autres, les règles qu'elle a peut-être arbitrairement fixées.

L'inspiration poétique *, envisagée sous le point de vue le plus étendu, comme la puissance de concevoir l'idée du beau et de le rendre sensible, est un don répandu sur l'humanité toute entière, et les peuples mêmes que nous nommons barbares et sauvages ne sont pas à cet égard déshérités par le ciel. La grandeur des facultés morales décide de tout. Là où elle se manifeste, il ne faut pas s'arrêter à l'extérieur; tout doit être ramené aux plus intimes sentimens de notre ame, et ce qui jaillit de ce foyer a une incontestable

* Il y a dans le texte la *poésie*. M. Schlegel applique souvent ce mot à l'inspiration poétique, au style poétique et même à l'ensemble d'une composition poétique. Pour abréger, le traducteur suivra en cela son exemple.

valeur; mais lorsqu'un germe de vie n'existe pas au centre des œuvres de l'homme, la forme peut en être régulière, mais il n'y a pas d'organisation réelle, et l'on ne peut y observer un jet hardi et vigoureux.

Plusieurs de ces époques célèbres dans l'histoire de l'esprit humain, où la réunion brillante de tous les arts a valu, au siècle qui les a vu naître, les titres les plus glorieux; plusieurs de ces époques, dis-je, rappellent ces jardins que les enfans s'amusent à construire. Emportés par l'impatience de leur âge, et voyant d'avance un petit paradis terrestre prêt à sortir de leurs mains, ils arrachent çà et là des fleurs et de la verdure, et fixent légérement les extrémités des tiges dans la terre; tout a d'abord une superbe apparence, le petit jardinier marche avec fierté au milieu de ses brillans carreaux de fleurs; mais, hélas! son triomphe ne dure guères; les plantes sans racines laissent tomber leurs feuilles et leurs fleurs déjà fanées, et il ne reste plus que des rameaux desséchés. Il n'en n'est pas ainsi de la forêt majestueuse qui s'est élancée vers le Ciel sans le secours de l'homme, les siècles l'ont toujours res-

pectée, et ses profondes solitudes nous remplissent encore d'une sainte terreur.

Telles sont les idées que nous nous sommes formées de l'impartialité ou de l'universalité d'esprit, nécessaires au véritable Critique, et nous allons actuellement en faire l'application à l'histoire de la poésie et des beaux arts. On a coutume de borner cette étude aux ouvrages des Grecs, des Romains et des peuples de l'Europe moderne qui, sous ce rapport, se sont signalés les premiers, ou avec le plus de succès; et, cependant, il y auroit, hors de ce cercle, bien des connoissances intéressantes à acquérir. Mais c'est ainsi que dans l'histoire, prétendue universelle, on ne comprend que les peuples qui ont exercé une influence plus ou moins marquante sur la civilisation Européenne.

On sait comment l'étude de l'ancienne littérature prit, il y a environ trois siècles et demi, une nouvelle vie, lorsque la langue Grecque se répandit plus généralement dans des contrées où la langue Latine n'avoit jamais été totalement hors d'usage; les auteurs classiques

furent mis au grand jour, l'imprimerie les répandit avec profusion; les antiques monumens des arts furent exhumés à grands frais. Toutes ces causes donnèrent une grande impulsion à l'esprit humain; cette époque fut décisive dans son histoire. Elle fut féconde en résultats, qui s'étendent jusqu'à nous, et s'étendront encore dans un avenir incalculable.

Cependant un abus, capable de paralyser ces forces nouvelles, s'introduisit avec l'étude des anciens. Les érudits, qui s'étoient surtout emparés des trésors de l'antiquité, incapables de se distinguer eux-mêmes par des productions originales, attribuèrent aux anciens une autorité sans bornes : c'étoit, il en faut convenir, avec d'autant plus d'apparence de raison, que les chefs-d'œuvres des Grecs et des Romains offrent véritablement des modèles parfaits dans leur genre. Mais l'admiration la plus juste dans sa cause devint funeste dans ses effets, lorsqu'on alla jusqu'à soutenir, qu'il n'y a rien à espérer pour l'esprit humain hors de la route de l'imitation, lorsqu'on n'estima les ouvrages modernes qu'autant qu'ils offroient une ressemblance plus ou moins parfaite avec les ouvrages anciens, et

qu'on rejeta tout ce qui s'écartoit des modèles classiques, comme l'effet d'une dégénération barbare, et la preuve d'un goût dépravé.

Ce n'est heureusement pas ainsi qu'ont pensé les grands artistes et les grands poëtes qui ont illustré les siècles modernes. Quelque vif enthousiasme que leur inspirassent les anciens, quel que pût être leur secret désir de s'égaler à eux, l'originalité, essentielle à leur génie, les a forcés à se frayer une route particulière, et à marquer leurs productions de leur sceau individuel. Tel fut l'exemple que donna le Dante, le restaurateur de la poésie moderne chez les Italiens; tout en se disant le disciple de Virgile, il mit au jour un ouvrage qui ne ressemble en rien à l'Enéide; et dans lequel, à l'égard du moins de la force, de la vérité, de l'étendue des idées et de leur profondeur, il surpasse de beaucoup, à mon avis, celui qu'il avoue pour son maître. Il en fut de même de l'Arioste, poëte que l'on compare mal à propos avec Homère, car rien ne peut moins se ressembler.

Michel Ange et Raphaël montrèrent encore

une complète originalité dans les arts qui les rendirent fameux, quoiqu'ils eussent étudié l'antique avec beaucoup de soin. L'exemple de ces deux grands artistes doit nous prouver à quel point il seroit injuste de n'estimer les peintres modernes que d'après leur plus ou moins de ressemblance avec l'idéal de la Sculpture grecque; et c'est, sans contredit, le tort qu'on peut reprocher à Winckelmann dans sa manière d'apprécier Raphaël.

Comme la plupart des poëtes s'étoient formés à l'école des érudits, ils se sentirent partagés entre leur inclination naturelle et le devoir qu'on leur avoit imposé; lorsqu'ils obéirent à l'une de ces impulsions, ils furent loués par les savans; lorsqu'ils s'abandonnèrent à l'autre, il furent aimés du peuple. Ce ne sont assurément pas des rapports imparfaits avec Homère ou Virgile, qui ont fait vivre jusqu'à nos jours, dans le souvenir et dans les chants de leurs compatriotes, les strophes héroïques du Tasse et du Camoëns; c'est, chez le Tasse, le sentiment délicat de l'amour chevaleresque et de l'honneur; c'est, chez le Camoëns, l'ardente inspiration de l'héroïsme national.

Les siècles, les peuples et les classes de la société, à qui le besoin d'une poésie originale se fait le moins sentir, s'accommodent toujours mieux que les autres de l'imitation des anciens. De là l'estime accordée à des ouvrages sans chaleur et sans vie, à de vains exercices d'école, qui peuvent tout au plus exciter un froid étonnement. La pure imitation reste toujours stérile dans les beaux arts; ce que nous empruntons du dehors doit, pour ainsi dire, être régénéré en nous, pour reparoître sous une forme poétique. A quoi sert l'adresse laborieuse qui remanie sans cesse une matière étrangère? Là où ne règne pas l'amour de la nature, on ne voit pas briller la gloire des arts; et l'homme ne peut jamais donner à ses semblables autre chose que lui-même.

Les véritables élèves des anciens, ceux qui, par l'analogie des dispositions intérieures ou de l'éducation, ont pu réussir à marcher sur leurs traces et à travailler dans leur sens, sont toujours restés en petit nombre, tandis que la foule des lourds imitateurs de profession s'est continuellement augmentée. La plupart des

Critiques, séduits par la forme extérieure, ont donné libéralement à ces derniers le nom de classiques modernes, tandis qu'ils daignent tout au plus tolérer, sous le nom de génies incultes et sauvages, ces grands poëtes vivans, chers aux nations, dont le talent original brille d'un trop grand éclat pour ne pas les frapper eux-mêmes. C'est en vain que, dans le but de concilier ces sentimens divers, on a voulu établir entre le goût et le génie une séparation absolue, qui ne sauroit jamais exister; car le génie, de même que le goût, est une impulsion involontaire qui force à choisir le beau, et il n'en diffère peut-être que par un plus haut degré d'activité.

C'étoit donc une question encore agitée, que celle de l'estime due aux productions originales des modernes, lorsque vers ces derniers tems, des hommes de lettres se sont occupés, principalement en Allemagne, à réunir tous les avis. Ils ont désiré conserver aux anciens les honneurs qui leur sont dus, et rendre en même tems de justes hommages au mérite tout à fait particulier qui distingue les modernes. Des contradictions apparentes ne

les ont pas effrayés. La nature humaine est, sans doute, simple dans son essence, mais un examen approfondi nous apprend, qu'il n'y a, dans l'univers, aucune force primitive qui ne soit susceptible de se diviser et d'agir dans des directions opposées; les mouvemens des êtres animés s'expliquent par le jeu des organes, tour à tour excités et détendus; partout on ne voit que dissonances et consonances, contraste et accord; pourquoi ce phénomène ne se reproduiroit-il pas dans le monde moral, dans l'ame de l'homme? Peut-être cette idée nous donneroit-elle la vraie solution du problême qui nous occupe; peut-être nous dévoileroit-elle la cause des directions différentes qu'ont prises, chez les anciens et les modernes, la poésie et les beaux arts.

D'après cette manière de voir, on a imaginé de faire ressortir le contraste qui existe entre le genre antique ou classique et celui des arts modernes, en donnant à ce dernier le nom de genre romantique. Ce nom lui convient sans doute, puisqu'il dérive de celui de langue Romance, sous lequel on désigne les idiomes populaires qui se sont formés par le mélange du Latin avec les anciens dialectes Germani-

ques, de même que la nouvelle civilisation Européenne s'est formée du mélange, d'abord hétérogène mais devenu intime avec le tems, des peuples du Nord avec les nations dépositaires des restes précieux de l'antiquité. L'ancienne civilisation, au contraire, étoit simple dans son principe.

Le point de vue que nous venons de présenter deviendroit singulièrement lumineux, s'il étoit possible de suivre, avec régularité, les traces de ce même contraste dans toutes les productions du domaine des beaux arts; si on le voyoit se manifester dans la musique et dans les arts imitateurs des formes extérieures, ainsi que dans la poésie. Mais, si ce problême n'a pas encore pu se résoudre, dans toute sa vaste étendue, il a du moins donné lieu à un grand nombre d'observations de détail à la fois heureuses et instructives.

Il seroit aisé de nommer plusieurs écrivains étrangers qui se sont occupés de ces questions, avant l'établissement de ce qu'on se plait à nommer la nouvelle école Allemande. Rousseau a reconnu dans la musique le con-

traste dont nous parlons, et il a prouvé que le rhythme et la mélodie étoient les principes dominans de la Musique ancienne, tandis que l'harmonie est celui de la Musique moderne; il montre même contre ce dernier principe une prévention que nous ne partageons pas avec lui. Hemsterhuys a fait sur les arts du dessin une remarque fort ingénieuse, lorsqu'il a dit, que les Sculpteurs modernes étoient trop Peintres, tandis que, selon toute apparence, les peintres anciens avoient été trop Sculpteurs. Ceci touche au véritable nœud de la question; car, ainsi que j'espère le faire mieux comprendre dans la suite, on voyoit, chez les anciens, le Génie statuaire présider à tous les arts, tandis que celui qui inspire les modernes, est le Génie pittoresque.

Nous chercherons à rendre cette opposition plus sensible, par un exemple tiré d'un art différent. Un genre particulier d'Architecture, celui qu'on nomme (n'importe si c'est à juste titre) le genre Gothique, a dominé pendant le moyen âge, et a été porté dans les derniers siècles de cette époque à son plus haut degré de perfection. Lorsque le zèle pour l'étude de

l'antiquité classique vint à se ranimer, on vit se répandre le goût de l'Architecture Grecque ; on chercha partout à l'imiter, souvent même mal à propos, et sans avoir égard à la différence du climat, des habitudes et de la destination des édifices : les partisans de ce genre renouvellé rejetoient avec mépris l'Architecture Gothique ; ils la trouvoient sombre, barbare et contraire à toutes les règles du goût. Cette manière de voir pouvoit se pardonner aux Italiens ; la préférence pour l'architecture antique est héréditaire chez un peuple qui vit sous le même ciel que les Grecs et les Romains, et qui se glorifie de posséder les ruines de leurs monumens ; mais les habitans des contrées septentrionales ne permettront pas qu'on essaye d'affoiblir, par de vaines paroles, l'impression solennelle et profonde qu'ils éprouvent en entrant sous les voûtes élevées d'un temple gothique ; ils chercheront plutôt à expliquer cette impression et à la justifier. Le moindre examen montre, en effet, que le mérite de l'Architecture Gothique ne consiste pas seulement dans l'adresse mécanique qu'exige l'exécution de ses détails, mais qu'elle prouve une imagination étonnamment forte et

sensible chez les peuples qui en ont conçu l'idée ; plus on la considère, plus on se pénètre du sens religieux et profond qu'elle renferme, et plus on est convaincu qu'elle forme, en elle-même, un système aussi régulier et aussi complet que celui de l'Architecture Grecque.

Il faut en venir à l'application. Le Panthéon n'est pas plus différent de l'Abbaye de Westminster, ou de l'église de Saint-Etienne à Vienne, que l'ordonnance d'une tragédie de Sophocle ne l'est de celle d'une pièce de Shakespear. La comparaison entre ces chefs-d'œuvre de la poésie et de l'architecture pourroit encore se pousser plus loin, mais l'admiration pour un genre entraîne-t-elle le mépris pour l'autre ? Chacun des deux ne peut-il pas avoir de la grandeur et de la beauté, quoiqu'ils soyent et doivent être essentiellement différens ? L'univers est vaste et tout y trouve sa place. On ne peut refuser à personne le droit de se décider d'après son penchant particulier, mais le véritable Critique est l'arbitre de tous les goûts, il doit planer au-dessus des points de vue bornés

et, s'il se peut, abjurer toutes les prédilections personnelles.

Il auroit pu nous suffire de faire ainsi ressortir le contraste qui existe entre la littérature antique ou classique, et la littérature romantique, si nous n'avions eu d'autre but que de justifier la division générale que nous établissons dans l'histoire des arts, et que nous allons appliquer à celle de l'art dramatique. Mais comme les admirateurs exclusifs des anciens continuent à soutenir, que tout ce qui s'écarte de ces modèles ne peut obtenir d'autres succès que l'approbation capricieuse de certains nouveaux critiques, lesquels affectent de parler mystérieusement du genre romantique, sans attacher jamais à cette expression aucun sens précis, je vais donner quelques éclaircissemens sur l'origine et l'esprit de ce genre de composition, dans l'espoir de faire adopter à la fois, et le mot, et les idées qu'il exprime.

La culture morale des Grecs étoit l'éducation de la nature perfectionnée ; issus d'une race noble et belle, doués d'organes sensi-

bles et d'une ame sereine, ils vivoient sous un ciel doux et pur, dans toute la plénitude d'une existence florissante; et, favorisés par les plus heureuses circonstances, ils accomplissoient tout ce qu'il est donné à l'homme, renfermé dans les bornes de la vie, d'accomplir ici bas. L'ensemble de leurs arts et de leur poésie exprime le sentiment de l'accord harmonieux de leurs diverses facultés, ils ont imaginé la poétique du bonheur.

Leur religion étoit l'apothéose des forces de la nature et de la vie terrestre; mais ce culte qui, chez d'autres peuples, enveloppé d'un voile lugubre, a souvent frappé les esprits par des images effrayantes, et endurci les ames par des rites cruels, ce culte n'avoit revêtu chez les Grecs que des formes nobles, grandes et douces. La superstition qui ailleurs a tant de fois étouffé le Génie, parut aider à son libre développement; elle favorisa les arts qui ornèrent à leur tour ses autels, et les idoles devinrent les modèles de la beauté idéale.

Mais quelques progrès qu'ayent fait les

Grecs dans les arts et même dans la philosophie morale, nous ne pouvons assigner à leur culture intellectuelle, un caractère plus élevé que celui d'une sensualité épurée et ennoblie : il est bien évident que ceci ne doit s'entendre que de la masse ; ce que de profondes méditations ont dévoilé aux philosophes, ce que des éclairs d'inspiration ont révélé aux poëtes, fait sans doute exception. L'homme ne peut jamais se détourner en entier de l'infini, et des souvenirs fugitifs de sa céleste patrie viennent par moment lui rappeler ce qu'il a perdu ; mais il s'agit ici de la tendance générale des esprits.

La Religion est la racine véritable de notre être ; s'il étoit possible à l'homme d'abjurer toute Religion, celle même qui, souvent sans qu'il le veuille, vit inconnue au fond de son cœur, il seroit tout en superficie et rien d'intime ou de profond n'existeroit plus en lui. Lors donc que ce centre vient à se déplacer, toute l'activité des forces morales prend une nouvelle direction.

C'est ce qui est arrivé dans l'Europe mo-

derne par l'introduction du Christianisme. Cette religion aussi bienfaisante que sublime a régénéré le monde épuisé et corrompu ; elle a long-tems décidé du sort des nations, et même à présent que plusieurs de ses institutions semblent vieillies, son influence sur les choses humaines est encore bien plus grande que les hommes ne paroissent le croire.

Après le Christianisme, c'est le caractère énergique des conquérans du Nord qui a surtout déterminé la marche de la civilisation Européenne, puisque ce sont ces races belliqueuses qui les premières ont apporté de nouveaux principes de vie aux nations dégénérées. La nature sévère du Nord force l'homme à rentrer en lui-même ; mais ce qu'il perd du côté des développemens brillans d'une imagination sensuelle, tourne au profit des dispositions plus nobles et plus sérieuses de son ame. C'est ce que prouve la franchise loyale avec laquelle les anciens peuples Germains embrassèrent le Christianisme. Nulle part il ne conserva si long-tems sa force et son activité, nulle part il ne pénétra aussi avant dans le cœur, et ne se com-

bina aussi intimement avec les divers intérêts qui le remplissent.

Le mélange de l'héroïsme grossier, mais fidèle, des conquérans du Nord, avec les sentimens du Christianisme fit naître la Chevalerie. Cette belle institution avoit pour but d'enchaîner par des vœux sacrés des guerriers encore féroces, et de préserver ainsi l'esprit militaire du barbare abus de la force, dans lequel il n'est que trop sujet à tomber. Sous la sauve-garde de la vertu chevaleresque, l'amour prit un caractère plus pur et plus sacré; il devint un hommage exalté envers les êtres qui, dans la nature humaine, paroissent devoir se rapprocher le plus de la nature des anges; la Religion elle-même sembloit consacrer ce culte en présentant, sous une forme divine, à la vénération des mortels, ce qu'il y a sur la terre de plus pur et de plus touchant, l'innocence d'une vierge et l'amour d'une mère.

Comme le Christianisme ne se contentoit pas, ainsi que le culte des faux Dieux, de cérémonies extérieures, mais qu'il s'adressoit

au cœur de l'homme et à ses émotions les plus cachées, et vouloit s'en rendre maître, le sentiment énergique de la liberté intérieure, la noble indépendance d'ame qui refuse de fléchir sous le joug des lois positives, se réfugièrent dans le domaine de l'honneur. Cette morale mondaine se place à côté de la morale religieuse, et semble quelquefois se trouver en contradiction avec elle. Un grand trait de ressemblance les rapproche toutefois. La Religion, de même que l'honneur, ne calcule jamais les suites des actions; l'une et l'autre ont consacré des principes absolus, et les ont placés bien au-dessus de l'atteinte d'une raison scrutatrice.

La Chevalerie, l'amour et l'honneur, furent les objets de la poésie naturelle qui répandit ses productions, avec une inconcevable abondance, vers le commencement du moyen âge, et précéda le degré supérieur de culture qu'acquit ensuite l'esprit romantique. Cette époque a aussi sa mythologie, fondée sur les légendes et les fables de la Chevalerie; mais l'héroïsme et le merveilleux qui y régnent sont

d'un genre tout-à-fait opposé à celui de l'ancienne mythologie.

Quelques philosophes, qui s'accordent d'ailleurs avec nous dans notre manière d'envisager le génie particulier des modernes, ont cru que le caractère distinctif de la poésie du Nord étoit la mélancolie; cette opinion, à la bien entendre, ne s'écarte point de la nôtre. Chez les Grecs, la nature humaine se suffisoit à elle même, elle ne pressentoit aucun vide, elle se contentoit d'aspirer au genre de perfection que ses propres forces peuvent réellement lui faire atteindre. Une plus haute sagesse nous enseigne que le Genre humain ayant perdu, par une grande faute, la place qui lui avoit été originairement destinée, n'a d'autre but sur la terre que de la recouvrer, à quoi il ne peut cependant parvenir s'il reste abandonné à ses propres forces. La religion sensuelle des Grecs ne promettoit que des biens extérieurs et temporels. L'immortalité, si tant est qu'ils y crussent, n'étoit qu'entrevue dans le lointain, comme une ombre, comme un rêve léger qui n'offroit qu'une image effacée de la vie, et disparoissoit devant sa

lumière éclatante. Sous le point de vue Chrétien tout est précisément l'inverse; la contemplation de l'infini a révélé le néant de tout ce qui a des bornes, la vie présente s'est ensevelie dans la nuit, et ce n'est qu'au-delà du tombeau, que brille le jour sans fin de l'existence réelle. Une semblable religion réveille tous les pressentimens qui reposent au fond des ames sensibles, et les met en évidence; elle confirme cette voix secrète qui nous dit que nous aspirons à une félicité qu'on ne peut atteindre dans ce monde, que nul objet périssable ne peut jamais remplir le vide de notre cœur, que toute jouissance n'est ici bas qu'une illusion fugitive : lors donc, que semblable aux Hébreux captifs qui, couchés sous les saules de Babylone, faisoient retentir de leurs chants plaintifs les rives étrangères, notre ame exilée sur la terre soupire après sa patrie, quels peuvent être ses accens si ce n'est ceux de la mélancolie? C'est ainsi que la poésie des anciens étoit celle de la jouissance, et que la notre est celle du désir; l'une s'établissoit dans le présent, l'autre se balance entre les souvenirs du passé et le pressentiment de l'avenir.

Il ne faut pas croire toutefois que la mélancolie s'exale sans cesse en plaintes monotones, ni qu'elle s'exprime toujours distinctement. De même que la tragédie a souvent été chez les Grecs, énergique et terrible, malgré l'aspect serein sous lequel ils envisageoient la vie, ainsi la poésie romantique, telle que nous venons de la dépeindre, peut parcourir tous les tons, depuis ceux de la tristesse jusqu'à ceux de la joie; mais on trouve toujours en elle quelque chose d'indéfinissable qui dénote son origine; le sentiment y est plus intime, l'imagination moins sensuelle, la pensée plus contemplative. Néanmoins, dans la réalité, les limites se confondent quelquefois, et les objets ne se montrent jamais complétement détachés les uns des autres, et tels que nous sommes obligés de nous les représenter pour en avoir une idée distincte.

Les Grecs voyoient l'idéal de la nature humaine dans l'heureuse proportion des facultés et dans leur accord harmonieux. Les modernes, au contraire, ont le sentiment profond d'une désunion intérieure, d'une double nature dans l'homme, qui rend

cet idéal impossible à réaliser. Leur poésie aspire sans cesse à concilier, à unir intimement les deux mondes entre lesquels nous nous sentons partagés, celui des sens et celui de l'ame. Elle se plait également à sanctifier les impressions sensuelles par l'idée du lien mystérieux qui les rattache à des sentimens plus élevés, et à manifester aux sens les mouvemens les plus inexplicables de notre cœur et ses plus vagues aperçus. En un mot, elle donne de l'ame aux sensations et un corps à la pensée.

On ne doit donc pas s'étonner que les Grecs nous ayent laissé, dans tous les genres, des modèles plus achevés. Ils tendoient vers une perfection déterminée et ils ont trouvé la solution du problême qu'ils s'étoient proposé : les modernes, au contraire, dont la pensée s'élance vers l'infini, ne peuvent jamais se satisfaire complétement eux-mêmes, et il reste à leurs œuvres les plus sublimes quelque chose d'imparfait, qui les expose au danger d'être méconnues.

Nous pourrions suivre la trace des idées que nous venons d'indiquer dans tout le do-

maine des beaux arts, montrer qu'on retrouve la même opposition dans les différentes formes qu'ont prises, chez les anciens et les modernes, l'Architecture, la Musique et la Peinture, (je ne parle pas de la Sculpture où les modernes n'ont jamais eu de style particulier,) et chercher quelle a été l'influence réciproque de ces arts alliés; mais cet examen approfondi nous mèneroit trop loin.

Nous ne pouvons pas même nous occuper ici des différentes branches de la poésie romantique, et nous devons revenir à notre but, qui est de faire connoître l'Art dramatique et l'histoire de sa littérature. La division du genre classique et du genre romantique que nous avons établie dans tous les beaux arts, s'applique encore à celui-ci, et détermine d'avance la marche que nous devons suivre.

Nous commencerons par nous occuper des anciens, nous en viendrons ensuite aux modernes qui se sont voués avec plus ou moins de succès à l'imitation des grands modèles de l'antiquité, et enfin nous parlerons des poëtes qui, négligeant ces modèles ou s'en écartant à

dessein, se sont frayés une route particulière. Parmi les peuples anciens, les Grecs sont les seuls qui se soient montrés avec éclat dans la carrière dramatique. Les Romains ne furent d'abord que de simples traducteurs des pièces de théâtre Grecques, ils les imitèrent ensuite, mais sans obtenir des succès constans dans ce genre, si du moins on en juge par le petit nombre de ces imitations qui sont parvenues jusques à nous. Chez les modernes, les François et les Italiens sont ceux qui ont déployé le plus de zèle dans leurs efforts pour relever l'ancien Théâtre tragique, et, s'il est possible, pour le perfectionner. On a fait, en dernier lieu, chez d'autres peuples, quelques tentatives du même genre, relatives également à la tragédie; car, dans la comédie, la même forme n'a pas cessé de régner depuis Plaute et Térence jusqu'à nos jours. De toutes les nations qui se sont vouées à l'imitation de la tragédie antique, la nation Françoise est, sans contredit, celle dont le Théâtre a jeté le plus grand éclat. La brillante réputation dont jouit la Scène Françoise mérite, par conséquent, un examen attentif et scrupuleux. Les Italiens modernes, Métastase et

Alfiéri, se placent naturellement à la suite des François.

Le drame romantique, (auquel on ne peut appliquer le nom de tragédie ni celui de comédie, dans le sens qu'y attachoient les anciens) n'a jamais été national que chez les Anglois et chez les Espagnols; le génie de Shakespear et celui de Lopé de Véga l'ont fait fleurir chez ces deux peuples à peu près en même-tems. Le Théâtre Allemand s'est acquis de la célébrité plus tard que celui des autres peuples, et il a long-tems subi l'influence successive des idées qui régnoient ailleurs : il sera donc à propos de le réserver pour la fin, et c'est ainsi que nous pourrons le mieux juger des directions diverses qu'il a suivies, et lui ouvrir, s'il est possible, une nouvelle perspective pour l'avenir.

Si j'entreprends de parcourir l'histoire dramatique de chacun des peuples que je viens de nommer, il est aisé de concevoir que je pourrai, tout au plus, en prendre un aperçu rapide, et saisir, sous un point de vue général, ce qu'elle offre de plus remarquable.

On ne sauroit se faire une juste idée de l'abondance des productions dramatiques, on en est comme effrayé, et lors-même qu'on se borneroit à une seule des subdivisions du genre on ne pourroit la connoître en entier. Dans la plupart des histoires littéraires, on voit tous les écrivains d'un même genre et d'une même nation, rangés sans distinction, à côté les uns des autres, à peu près comme les rois Assyriens ou Égyptiens des anciennes histoires universelles. Il y a des gens qui ont la passion des catalogues; ils peuvent à leur gré les rendre plus volumineux encore, en faisant de nouveaux livres sur des titres de livres. C'est à peu près comme si on vouloit, dans le récit d'une bataille, nommer tous les soldats qui ont combattu; on ne peut parler que des chefs et des guerriers qui se sont distingués par des actions éclatantes. Et comme les victoires de l'esprit humain n'ont de même été remportées que par un petit nombre de héros, c'est aussi d'eux seuls que nous devons nous occuper. L'histoire du développement de l'art, et des différentes formes qu'il a prises, se trouve naturellement renfermée dans celle de quelques génies créa-

teurs, peints avec les traits qui les caractérisent.

Il sera nécessaire, avant d'entrer dans la carrière que nous venons de tracer, de donner une explication précise des idées que nous attachons aux mots, *dramatique, théâtral, tragique* et *comique*. Qu'est-ce que le genre dramatique? la réponse paroit très-facile: c'est celui où l'on introduit différens personnages qui s'entretiennent ensemble, et où l'auteur ne parle point en son propre nom. Ce n'est là cependant que la définition de la forme extérieure du Drame, laquelle doit sans doute être celle du dialogue; mais si les personnages expriment des sentimens et des pensées sans exercer d'influence les uns sur les autres, et s'ils se trouvent à la fin dans la même situation d'ame qu'au commencement, leur conversation, qui peut d'ailleurs être fort distinguée, n'excite certainement aucun intérêt dramatique.

Je rendrai cette idée plus sensible par un exemple tiré d'un genre de dialogue beaucoup plus calme que le drame, et qui n'est point

destiné à la représentation théâtrale, le dialogue philosophique : Socrate, dans Platon, demande à un Sophiste enflé d'orgueil, nommé Hippias, ce que c'est que le beau : celui-ci trouve à l'instant, dans sa mémoire, une réponse superficielle ; mais l'adresse cachée des objections de Socrate lui fait bientôt abandonner son explication, et après avoir divagué quelque tems, il est obligé de se retirer tout honteux et de reconnoître la supériorité du sage qui lui a prouvé son ignorance. Ce dialogue, tout rempli d'idées instructives et philosophiques, n'est pas seulement une excellente leçon, mais il offre encore l'intérêt d'une petite Comédie.

Lors donc qu'on a voulu louer les dialogues de Platon, sous le rapport de la marche animée des pensées, de l'art d'exciter la curiosité, et de l'intérêt soutenu qu'ils inspirent, on a renfermé cet éloge dans un seul mot, en disant qu'ils étoient dramatiques.

Ceci nous fait déjà comprendre le charme puissant qui est attaché à ce genre de fiction. L'activité est le véritable plaisir de la vie, ou

pour mieux dire, la vie elle-même. Des jouissances purement passives peuvent, en nous berçant mollement, nous plonger dans une sorte de sommeil de l'ame qui a sans doute quelque douceur. Mais lorsqu'on n'éprouve point d'émotion intérieure, l'ennui n'est jamais bien éloigné. La plupart des hommes, par leur situation ou parce qu'ils ne sont pas capables de grands efforts, vivent renfermés dans le cercle monotone de petites occupations insignifiantes. Leurs jours se répètent en suivant les lois uniformes de l'habitude, ils ont à peine le sentiment de l'existence; les passions de leur jeunesse faisoient couler leur vie comme un torrent rapide, elle languit bientôt après sans mouvement; accablés d'un mécontentement secret, ils cherchent à y échapper en essayant de divers moyens de distraction, qui tous aboutissent à donner quelque exercice à des facultés oisives, en les mettant aux prises avec de légères difficultés. Aucun de ces divertissemens ne peut entrer en comparaison avec le spectacle. Privés du plaisir d'exercer quelque influence par nos propres actions, nous regardons du moins avec intérêt celles des autres. L'objet le plus important de l'activité

de l'homme, c'est l'homme lui-même. Nous voyons, sur la scène, des personnages, amis ou ennemis, mesurer leurs forces réciproques; nous y voyons des êtres intelligens et sensibles qui agissent les uns sur les autres, par leurs opinions, leurs caractères, leurs passions, et qui décident, devant nous, de leurs relations futures. L'art du poëte dramatique consiste à écarter les accessoires étrangers à l'action, ces détails minutieux, ces incidens importuns, qui, dans la réalité, retardent la marche des grands événemens, et à rassembler comme en un faisceau, tout ce qui excite l'attention et la curiosité. Il nous présente ainsi le tableau embelli de la vie; l'élite des momens les plus touchans et les plus décisifs de la destinée humaine.

Ce n'est pas le tout. Dans un simple récit, pour peu qu'il soit animé, on voit souvent celui qui raconte mettre en scène ses personnages, les faire parler eux-mêmes, et changer alors de son de voix et d'expression; toutefois, pour remplir les lacunes que ces dialogues laisseroient dans l'histoire, le narrateur reprend la parole en son propre nom, et décrit toutes les circonstances qui doivent être connues.

Le poëte dramatique est obligé de renoncer à ce moyen, mais il use d'un privilége plus important; il fait paroître une personne réelle à la place de chacun de ses personnages supposés; il exige que, sous tous les rapports d'âge, de sexe et de figure, elle réponde, autant que possible, aux qualités dont il a revêtu l'être qu'il a créé; qu'elle adopte, pour ainsi dire, l'ensemble de sa manière d'être; il veut encore qu'elle accompagne chacune de ses paroles de l'expression de la voix, du jeu de la physionomie et de tous les mouvemens qui peuvent faciliter l'intelligence de ses discours : il y a plus, il faut encore que ces représentans réels d'êtres imaginaires, paroissent sous un costume convenable à la condition, à l'époque, au pays dans lequel on les suppose, soit pour ajouter un trait de ressemblance, soit parce qu'il y a dans les vêtemens quelque chose de caractéristique; enfin, pour réunir tous les rapports possibles, il veut placer ses personnages dans un lieu qui ait une sorte de ressemblance avec celui qu'ils sont censés habiter; en un mot il les introduit sur la scène. Ceci nous conduit à l'idée du théâtre; car il est évident que tout l'appareil de la scène est le complément né-

cessaire de la forme dramatique, c'est-à-dire, de la représentation d'une action par le moyen des paroles, et sans le secours du récit. Je conviens qu'il y a des ouvrages dramatiques qui n'ont pas été destinés au théâtre par leurs auteurs, et qui n'y produiroient pas beaucoup d'effet, quoi qu'on les admire à la lecture. Mais je doute fort qu'un homme qui n'auroit jamais vu de spectacle, ou qui n'en auroit pas entendu parler, put recevoir de ces ouvrages, une impression aussi vive que celle qu'ils produisent sur nous. Notre imagination est dès long-tems accoutumée, lorsque nous lisons les ouvrages dramatiques, à nous en faire voir la représentation.

Il semble que l'invention du théâtre a dû se présenter tout naturellement. Les hommes ont toujours eu beaucoup de penchant à l'imitation du geste et de la voix, à ce qu'on peut appeler la contrefaction. Lorsqu'on se transporte avec vivacité dans la situation, les pensées et les sentimens des autres, on revêt même involontairement leur manière d'être extérieure. C'est ainsi que les enfans se plaisent sans cesse à sortir d'eux-mêmes; le jeu qui les amuse

le plus constamment, c'est d'imiter les grandes personnes qu'ils ont eu occasion d'observer, ou même de prendre des rôles au hasard; avec l'heureuse flexibilité de leur imagination, tout ce qui se trouve sous leurs mains leur sert à caractériser leurs nouvelles dignités, à composer le costume d'un père, d'un maître d'école ou d'un roi.

Il ne s'agit donc, pour arriver à l'invention du théâtre, que de faire à dessein, avec suite et d'après une certaine méthode, ce que les hommes font par fois tout naturellement dans la vie commune, et d'entourer cette imitation d'un cadre. Cependant chez beaucoup de peuples ce dernier pas n'a jamais été fait. Je ne me souviens pas d'en avoir trouvé de traces dans Hérodote, ni dans les autres auteurs qui nous ont laissé des descriptions très-prolixes des mœurs de l'ancienne Egypte. Les Etrusques, en qui d'ailleurs on trouve tant d'analogie avec les Egyptiens, ont eu en revanche des jeux scèniques; et, ce qui est assez remarquable, le nom que les Etrusques donnoient aux comédiens, *Histrion*, s'est conservé dans les langues vivantes jusqu'à nos jours.

Les peuples de l'Asie occidentale, les Perses et les Arabes, au milieu d'une grande richesse dans la littérature poétique, ne possèdent point de pièces de théâtre; on n'en connoit aucune du moyen âge dans toute l'Europe; les restes des anciens spectacles des Grecs et des Romains furent abolis à l'époque de l'introduction du Christianisme, soit parce qu'ils avoient rapport au culte des faux Dieux, soit parce qu'il s'y étoit introduit une grande licence de mœurs. Mille ans se passèrent à peu près sans qu'on vit se relever de théâtre. Dans le quatorzième siècle encore, Boccace, qui entre dans de grands détails sur les usages de la vie sociale, ne fait aucune mention de spectacles; des Conteurs, des Ménestrels, des Jongleurs, en tenoient lieu. D'un autre côté il ne paroît pas que la comédie n'ait été imaginée qu'une seule fois dans le monde, chez un peuple unique, qui en auroit transmis l'idée aux autres. Les navigateurs anglois nous disent qu'ils ont trouvé chez les insulaires de la mer du Sud, qui d'ailleurs en sont à peine aux premiers degrés de la civilisation, une espèce de spectacle informe où l'on imite, d'une manière grotesque, un événement de la vie commune.

Pour passer à l'extrême le plus opposé, le peuple auquel on a dû peut-être les premiers rayons de lumière qui ont éclairé la race humaine, les Indiens ont eu des pièces de théâtre long-tems avant d'avoir éprouvé aucune influence étrangère; ils possèdent même, comme on ne l'a su que dernièrement en Europe, une littérature dramatique infiniment riche, dont l'antiquité remonte à plus de vingt siècles. Nous ne connoissons qu'une seule de ces pièces de théâtre (nommées, en Indien, Nataks), d'après laquelle nous puissions juger du reste; c'est la pièce charmante, intitulée Sakontala. Elle offre, au travers du coloris oriental le plus brillant, une ressemblance si frappante, dans la forme de l'ensemble, avec notre drame romantique, que l'on croiroit que le traducteur anglois, Sir Williams Jones, y a contribué à dessein par amour pour Shakespear, si d'autres savans n'attestoient pas la fidélité de sa traduction. Dans les tems brillans de l'Inde, la représentation de ces Nataks faisoit à Delhi les plaisirs de la cour magnifique de l'empereur; l'art dramatique y est depuis tout-à-fait tombé en décadence, au milieu des malheurs qu'ont entraîné différens genres

d'oppression. Les Chinois, au contraire, ont un théâtre national toujours subsistant, où sans doute on ne trouve, depuis des siècles, aucune trace de progrès, et je ne doute pas que, dans l'observation minutieuse de certaines règles de convention, les Chinois ne laissent fort en arrière les peuples de l'Europe les plus scrupuleux.

Lorsque dans le quinzième siècle on vit de nouveau s'élever le théâtre Européen, et qu'on y représenta des pièces allégoriques ou sacrées, sous le nom de *moralités* ou de *mystères*, l'impulsion ne fut point donnée par le désir d'imiter les anciens chefs-d'œuvres de l'art dramatique, puisque la connoissance n'en fut généralement répandue que long-tems après; mais dans cette renaissance d'un art encore informe, on peut apercevoir déjà le premier germe de l'invention tout à fait originale du drame romantique.

Au milieu de la prodigieuse faveur qu'ont pris, dans toute l'Europe civilisée, les représentations théâtrales, on est frappé de la distance qui sépare, relativement au talent dra-

matique des nations également spirituelles; il semble que ce soit un talent à part et tout à fait distinct du don de la poésie. Ce n'est pas le contraste entre les Grecs et les Romains qui doit le plus nous étonner; les Grecs étoient nés pour les arts, de même que les Romains étoient nés pour la guerre et pour la politique; les beaux arts ne furent introduits chez ces derniers que comme des branches d'un luxe corrupteur, présage de la dégénération et fait pour l'accélérer. Le théâtre surtout fut tellement envisagé par eux comme un moyen d'étaler de la magnificence, qu'ils négligèrent bientôt ce qui constitue sa véritable destination pour s'occuper des accessoires qui ajoutent à son éclat extérieur; chez les Grecs eux-mêmes, le talent dramatique n'étoit point universel. L'invention du théâtre est due aux Athéniens, et c'est eux seuls qui l'ont perfectionnée; les drames doriques d'Epycarme méritent à peine de faire ici une légère exception. Tous les grands génies créateurs de l'art dramatique, chez les Grecs, naquirent dans l'Attique, et se formèrent à Athènes. La nation Grecque, dont les colonies lointaines cultivoient partout avec tant de succès les beaux arts, ne sut, hors

d'Athènes qu'admirer les merveilles du théâtre Athénien sans essayer de les imiter.

Mais rien n'est surprenant comme la différence qu'offrent à cet égard deux peuples aussi semblables que les Espagnols et les Portugais. Les Espagnols possèdent une littérature dramatique d'une inconcevable richesse; les auteurs Grecs qu'on cite le plus pour leur prodigieuse fécondité, ne surpassent pas à cet égard les auteurs Espagnols. Quelque jugement qu'on porte sur eux, on ne leur refusera du moins pas le génie de l'invention; il faut même que sur ce point on leur ait secrettement rendu justice, car les Italiens, les François et les Anglois n'ont cessé de profiter de leurs idées les plus ingénieuses, et souvent sans en avouer la source. En revanche les Portugais qui, dans d'autres genres de poésie peuvent le disputer aux Espagnols, n'ont presque rien produit dans le genre dramatique, et n'ont même jamais eu de théâtre national. Des troupes ambulantes de comédiens Espagnols viennent de tems en tems les divertir, et ils se contentent d'entendre sur la scène un idiôme étranger qui ne peut être bien compris sans étude, plutôt que

d'inventer eux-mêmes quelques pièces, ou du moins d'en imiter ou d'en traduire.

Parmi les nombreux talens qui distinguent les Italiens dans les arts et la littérature, le talent dramatique n'est même en aucune manière le plus brillant. Ils semblent tenir ce défaut des Romains, leurs ancêtres, et leur étonnante disposition pour la pantomime burlesque date de même des tems les plus reculés. Les anciennes fables *attellanes*, la seule forme du genre dramatique vraiment indigène chez les Romains, n'étoient vraisemblablement pas très-supérieures, sous le rapport du plan, à ce que les Italiens appellent la *comedia dell'arte*, sorte de parade improvisée par des masques grotesques; les saturnales des Romains ont, selon toute apparence, donné la première idée du carnaval actuel, invention totalement Italienne; c'est encore aux peuples d'Italie que l'on doit l'opéra et le ballet, divertissemens de théâtre, dans lesquels l'intérêt dramatique est tout à fait subordonné et même sacrifié à l'effet de la musique et de la danse.

Si le génie des Allemands ne s'est pas dé-

ployé dans le genre dramatique avec la même facilité et la même énergie que dans les autres branches de la littérature, peut-être faut il attribuer cet effet à une cause honorable. Les Allemands ont naturellement l'esprit spéculatif ; c'est-à-dire qu'ils veulent toujours parvenir à connoître par la pensée, l'essence la plus intime des choses qui les occupent, et cela même les rend moins habiles dans la pratique. Pour agir d'une manière en même tems adroite et délibérée, il faut une fois en sa vie croire avoir fini d'apprendre, et ne pas toujours ramener ce que l'on fait à l'épreuve de la théorie ; il faut même saisir son objet sous un point de vue fixe et particulier. Dans l'ordonnance et la marche d'une pièce de théâtre, ainsi que dans celle d'une affaire, le genre d'esprit qu'on peut appeler administratif doit toujours dominer. Il n'est pas permis au poëte dramatique de se livrer à une inspiration rêveuse, il faut qu'il marche, il faut qu'il avance, et les Allemands sont sujets à perdre de vue leur but et à rester en chemin. Ajoutons que la physionomie nationale doit se montrer sur la scène avec des

traits hardis et bien prononcés ; et que les Allemands, trop modestes à l'égard de ce qui les caractérise, cherchent souvent à en effacer l'empreinte. Le zèle louable qui les porte à connoître et à s'approprier ce qu'il y a de plus parfait chez les peuples voisins, les aveugle trop souvent sur le mérite réel de leur propre nation. La question qui doit nous occuper n'est pas de reproduire passivement chez nous le théâtre Grec, François, Espagnol ou Anglois ; mais, selon mon opinion, de trouver une forme dramatique qui admette, à l'exclusion des règles fondées uniquement sur des conventions arbitraires, tout ce qu'il y a de vraiment poétique dans les formes adoptées chez d'autres peuples : quant au fond, nous devons faire dominer et ressortir le caractère propre à la nation Allemande.

SECONDE LEÇON.

Effet théâtral. — Combien l'influence des spectacles est importante. — Principales divisions de l'art dramatique. — Essence du genre tragique et du genre comique. — Sérieux et gaîté. — Jusqu'à quel point il est possible de se pénétrer de l'esprit de l'antiquité sans connoître les langues anciennes. — Winkelmann.

Après avoir jeté un coup-d'œil rapide sur la littérature dramatique et, pour ainsi dire, tracé la carte de son domaine, nous en revenons à éclaircir quelques idées fondamentales. Comme les compositions dramatiques paroissent en général prétendre à la représentation, et qu'elles en offrent toujours l'idée, on peut les considérer sous deux rapports absolument différens, celui de l'effet théâtral et celui de la poésie. Il ne faut pas se méprendre au mot de poésie, il ne s'agit point ici du mécanisme du vers ni des ornemens du langage, ce n'est

que sous le rapport du mouvement plus animé qui en résulte, que le mérite de la diction est essentiel au théâtre ; je parle de l'inspiration poétique dans l'esprit général d'une pièce et dans la conception de son plan, de cette inspiration qui peut y exister à un degré très-élevé, lors même qu'elle seroit écrite en prose, et ne point s'y trouver malgré la versification la plus soignée. Quelles sont donc les qualités qui rendent un drame poétique ? Ce sont exactement les mêmes qui nous permettent d'accorder ce titre à toute autre production littéraire. Pour qu'un ouvrage soit poétique, il faut premièrement qu'il forme un tout complet, bien terminé, et qui ne laisse rien à désirer hors de ses propres limites. Mais ce n'est là qu'une condition négative, indispensablement exigée dans tous les ouvrages des arts, puisqu'autrement ils n'auroient pas d'existence propre, et ne se détacheroient point de la chaîne universelle qui lie entr'eux les êtres naturels. Ce qui est surtout nécessaire pour qu'un ouvrage soit poétique dans son essence, c'est qu'il soit produit d'un seul jet, que l'esprit en détermine la forme, et que la forme y soit l'expression de l'esprit ; il faut encore qu'il réfléchisse, comme

une glace fidèle, les idées éternellement vraies, c'est-à-dire, les pensées et les sentimens qui s'élèvent au-dessus de l'existence terrestre, et qu'il les revête d'images sensibles. Nous examinerons, par la suite, quelles doivent être ces idées dans les différentes espèces d'ouvrages dramatiques, et nous montrerons que lorsqu'elles n'animent pas toute la composition, un drame n'est qu'une œuvre prosaïque, fruit de l'expérience plutôt que du sentiment intérieur, et n'offre que la combinaison raisonnée des divers résultats fournis par l'observation de la vie.

Qu'est-ce qui rend un drame théâtral, c'est-à-dire, propre à réussir sur la scène? Il n'est quelquefois pas aisé de prévoir le succès d'une pièce en particulier; mais la question, envisagée sous un point de vue général, n'est pas si difficile à résoudre. Pour produire ce qu'on appelle l'effet théâtral, il faut agir sur une multitude d'hommes assemblés, réveiller leur attention, exciter leur intérêt. L'objet du poëte dramatique est donc, à quelques égards, semblable à celui de l'orateur. — Comment celui-ci parvient-il à son but? par de la clarté,

par de la rapidité, par de l'énergie; il doit éviter avec soin tout ce qui dépasse la mesure de patience et d'intelligence ordinaires à la masse des spectateurs: il y a plus; un grand nombre d'hommes réunis sont un objet de distraction les uns pour les autres, tant qu'ils ne dirigent pas leurs regards ainsi que leur attention, vers un but commun, en dehors de leur propre enceinte. L'auteur dramatique, de même que l'orateur doit donc, dès le commencement, produire une impression assez forte pour sortir ses auditeurs d'eux-mêmes et les attirer à lui. Il faut que, pour ainsi dire malgré eux, il se rende maître de leurs organes. Il y a une sorte de poésie qui peut émouvoir doucement une ame adonnée à la contemplation solitaire, à peu près comme le plus léger souffle de l'air fait résonner une harpe éolienne. Cette poésie a quelquefois beaucoup de charme; mais si elle n'est pas relevée par un accompagnement plus vif, ses accens, trop languissans pour le théâtre, n'y seront point écoutés. Les sons enchanteurs de l'Harmonica ne sont pas faits pour ordonner le départ ou pour animer la marche d'une armée: il faut des instrumens éclatans; il faut surtout un

rhythme décidé qui, par ses impulsions redoublées, accélère les battemens du cœur et imprime un mouvement rapide à la vie. Lorsque l'on a rendu ce rhythme sensible dans le progrès d'un drame l'on a obtenu l'essentiel. Le poëte peut alors, à son gré, rallentir sa marche précipitée, il peut se livrer à ses diverses inspirations. Il y a des momens où le récit le plus simple comme le plus orné, où l'enthousiasme lyrique le plus exalté, les réflexions les plus profondes, les allusions les plus fines, les traits d'esprit les plus ingénieux, l'essor le plus inattendu d'une imagination brillante, sont également à leur place; où les spectateurs bien préparés, ceux mêmes qui ne peuvent pas tout saisir, prêtent toujours une oreille attentive comme s'ils entendoient une musique en harmonie avec leurs dispositions intérieures. C'est alors que le grand art du poëte est de tirer parti des effets de contraste; il peut, avec leur secours, donner quelquefois des couleurs aussi frappantes à la peinture du calme de l'ame, à un retour contemplatif sur la destinée, même à la langueur de la nature épuisée, qu'à l'expression des émotions les plus fortes, et des passions les plus orageuses.

Nous devons ajouter encore, relativement à l'effet théâtral, qu'il faut toujours s'accommoder en quelque chose aux goûts et à la capacité des spectateurs. Il y a, dans presque tous les genres de composition, une partie mobile qui doit être déterminée d'après la nation à laquelle on s'adresse, et d'après son degré d'avancement dans les arts. La poésie dramatique est, en quelque sorte, la plus sociale de toutes, elle ne craint point de quitter les tranquilles solitudes de l'inspiration pour se plonger dans le tourbillon agité du monde. L'auteur qui travaille pour le théâtre doit, plus que tout autre, rechercher la faveur populaire, le bruit des applaudissemens; mais seulement ce n'est qu'en apparence qu'il doit s'abaisser au niveau de ses auditeurs, dans la réalité il faut qu'il les élève jusqu'à lui.

Pour peu que l'on connoisse la nature humaine l'on sentira combien l'effet des représentations théâtrales est puissant sur la multitude. Les hommes ne montrent ordinairement, dans leur commerce habituel, que ce qu'il y de plus extérieur en eux; la défiance, ou la froideur, les empêchent de laisser pénétrer les regards

dans le sanctuaire de leurs pensées intimes. Il ne seroit pas même conforme au ton du grand monde de montrer du trouble ou de l'émotion, en parlant de ce qui nous tient le plus au cœur. L'orateur et le poëte dramatique trouvent le moyen de franchir cette barrière et de bannir une réserve de convention. Lorsqu'ils excitent dans l'ame de leurs auditeurs des mouvemens assez vifs pour que les signes involontaires en échappent de partout, chacun remarque la même émotion dans ceux qui l'environnent, et des hommes qui se regardoient comme des étrangers, se familiarisent tout-à-coup ensemble et deviennent des confidens mutuels; les larmes que l'orateur ou l'acteur tragique les force à répandre pour un innocent calomnié, ou pour un héros qui marche à la mort, en font des amis et des frères. Il est inconcevable à quel degré d'énergie cette communication instantanée d'un grand nombre d'hommes, peut porter les sentimens intimes qui, pour l'ordinaire, se retirent au fond du cœur, où ne se découvrent que dans la confiance de l'amitié. Une impression d'abord douteuse prend à mesure qu'elle se répand un caractère mieux prononcé ; elle se fortifie en nous par le nombre de ceux qui

la partagent, et les ames entraînées se réunissent comme les eaux d'un torrent rapide dont le cours ne pourroit être arrêté.

Ce n'est point cependant, sans qu'il en soit quelquefois résulté des abus, que le privilége d'exercer une action aussi puissante a été accordé au poëte dramatique. S'il est facile d'inspirer aux hommes un amour désintéressé pour ce qu'il y a de meilleur et de plus élevé, on peut aussi les captiver par des sophismes, et les éblouir par l'éclat de cette fausse grandeur d'ame qui présente les crimes de l'ambition comme des vertus, et même comme des actes d'un dévouement sublime. La séduction cachée sous les dehors brillans de la poésie et de l'éloquence se glisse imperceptiblement dans les cœurs. L'auteur comique surtout, doit en allant à son but, se garder d'un écueil difficile à éviter; il doit craindre sans cesse de fournir aux sentimens bas et vulgaires qui peuvent exister dans le cœur humain, l'occasion de se mettre au jour avec assurance; car, si la honte de montrer ces penchans ignobles est une fois vaincue, par l'exemple de cette même réunion nombreuse qui oblige ordinairement à les ré-

primer, le plaisir de s'y livrer éclate avec une licence audacieuse.

Cette puissance démagogique qui s'exerce tour-à-tour en bien et en mal, a dû de tout tems diriger vers le théâtre l'attention des législateurs. Les Gouvernemens ont cherché, par des mesures de toute espèce, à donner aux spectacles une tendance qui leur fut utile, et à les préserver de différens genres d'abus. La difficulté est toujours d'allier la liberté d'action, nécessaire au progrès des beaux arts, avec les ménagemens qu'exige la constitution morale et politique d'un peuple. Le théâtre florissant d'Athènes jouissoit, sous la protection du culte des Dieux, d'une liberté presque sans bornes, et les mœurs publiques le préservèrent long-tems de la corruption. L'extrême hardiesse des comédies d'Aristophane, où les magistrats et le peuple lui-même étoient tournés sans ménagement en ridicule, paroît bien inconcevable d'après nos mœurs et notre manière de voir, mais cette hardiesse même sembloit alors mettre le sceau à la liberté populaire.

Il faut sans doute que Platon, qui vivoit dans cette même Athènes, s'aperçut déjà d'un commencement de décadence dans les arts, ou qu'il le prévit du moins avec certitude, puisqu'il a totalement banni les poëtes dramatiques de sa république idéale. Peu de gouvernemens ont cru nécessaire de souscrire à un arrêt aussi rigoureux, mais il en est peu cependant qui ayent osé abandonner les spectacles à eux-mêmes sans aucune surveillance. Chez quelques peuples chrétiens, l'art dramatique a paru digne de prêter son secours à la religion, et il lui a été permis de traiter des sujets sacrés. Une pieuse émulation a produit alors, et surtout en Espagne, plusieurs ouvrages que la religion ni la poésie ne peuvent désavouer. Dans d'autres pays, et au milieu de circonstances différentes, la représentation des pièces sacrées a paru contraire aux convenances et sujette à quelques inconvéniens.

C'est peut-être dans les pays où l'on a jugé à propos d'établir une inspection préalable sur les pièces de théâtre, et de ne pas s'en tenir uniquement à la responsabilité de l'auteur

et des acteurs, que la censure a souvent le moins bien rempli son objet le plus important, qui est l'examen de l'esprit d'une pièce et de l'impression générale qu'elle produit. La nature de l'art dramatique exige qu'un auteur mette dans la bouche de ses personnages bien des maximes qu'il ne prétend point justifier. Il nous demande de ne juger sa manière de penser, que d'après l'ensemble de son ouvrage, et la disposition d'ame où il nous laisse. Il pourroit fort bien arriver qu'une pièce fut irréprochable, dans chacune des phrases qui la composent, et qu'elle échappât à la censure qui ne seroit dirigée que sur les détails, tandis qu'elle tendroit à produire les effets les plus nuisibles dans sa totalité. Nous avons assez vu de nos jours de ces sortes de pièces, (et il y en a même qui ont fait une grande fortune en Europe), où les épanchemens du bon cœur et de la générosité paroissent déborder de toutes parts, et où cependant un coup-d'œil plus pénétrant ne peut méconnoître, chez l'auteur, le dessein secret de flatter la lâche foiblesse de ses contemporains, en sappant les principes sévères de la moralité, et le respect de tout ce qui doit être sacré parmi les

hommes. L'inverse pourroit se dire de quelques auteurs fort décriés, et si quelqu'un vouloit entreprendre la justification d'Aristophane, chez qui la licence dans les mots paroît intolérable, il lui seroit aisé de faire absoudre ce poëte d'après l'intention générale de ses pièces, en montrant que le zèle d'un bon citoyen pour sa patrie ne sauroit du moins y être méconnu.

Nous avons voulu, dans ce qui précède, faire sentir la grande importance morale de l'objet de nos méditations. Si les arts ont mérité d'occuper la pensée des hommes, le théâtre où ils réunissent leurs plus séduisans prestiges, doit surtout attirer nos regards. A la tête de leur brillant cortège, l'art de la déclamation y vient servir d'interprète aux pensées les plus sublimes et les plus profondes, et agir sur nous par le double effet de l'éloquence et d'une suite de mobiles tableaux; l'architecture décore l'enceinte éclatante de son temple, la peinture lui prête l'illusion de ses perspectives lointaines, et la musique y seconde la poésie de toute la puissance de ses accords. Enfin, dans cette réunion magique de

tous les enchantemens, on voit l'état actuel de la société et des arts chez une nation, le résultat de ses efforts pendant des siècles, se manifester en peu d'heures à nos yeux. Est-il surprenant que ces représentations théâtrales possèdent un charme si particulier pour tous les âges, les sexes et les états différens, et qu'elles aient toujours été l'amusement favori des peuples spirituels ? Le prince, l'homme d'état, le général d'armée voyent les grands événemens des siècles passés, des événemens, semblables peut-être à ceux qu'ils dirigent eux-mêmes, se développer devant eux, en dévoilant leurs causes les plus secrètes. Le philosophe y découvre le germe de pensées neuves et profondes sur la nature de l'homme et sur sa destination ; l'artiste suit avec un regard observateur ces groupes fugitifs qu'il empreint dans sa mémoire comme les sujets de ses imitations futures ; la jeunesse, avide d'émotions, ouvre son ame aux sentimens les plus élevés; l'âge avancé se rajeunit par les souvenirs; l'enfance elle-même regarde, avec tous les pressentimens de l'espoir, ce rideau coloré qui doit, en s'élevant avec bruit, lui dévoiler des merveilles inconnues. Tous y

trouvent ce qui ranime leurs forces, ce qui rend la sérénité à leur esprit; tous sont enlevés pendant quelque tems aux soucis et à l'oppression habituelle de la vie.

Mais comme d'un autre côté, l'art dramatique et les arts qui s'y rallient, pourroient, par le découragement et la négligence réciproque des poëtes, des acteurs et du public, tomber à un tel point de dégradation que le spectacle devînt la plus vulgaire, la plus insipide et même la plus pernicieuse de toutes les manières de perdre son tems; nous pensons qu'on ne peut, sans injustice, regarder comme destinées à satisfaire une vaine curiosité, des recherches sur les ouvrages, dont les peuples les plus distingués par leurs lumières se sont honorés dans leurs plus beaux jours, et des vues dirigées vers les moyens d'ennoblir ou de perfectionner un art qui exerce autant d'influence.

C'en est assez pour prouver l'importance de notre but. Nous allons à présent nous occuper des deux genres opposés, le genre tragique et le genre comique, qui forment la division générale de la poésie dramatique,

et nous examinerons l'idée fondamentale de l'un et de l'autre.

Les trois espèces principales de poésie sont, la poésie épique, la poésie lyrique et la poésie dramatique. On peut aisément subordonner tous les genres secondaires d'après leurs rapports avec quelqu'un de ceux-là, et montrer, ou qu'ils en dérivent, ou qu'ils n'en sont que des mélanges diversement combinés.

Si nous voulons connoître ces trois sortes de poésie dans toute leur pureté, il faut remonter à la forme primitive sous laquelle elles ont paru chez les Grecs. La théorie s'applique surtout avec facilité à l'histoire de la poésie grecque, car cette poésie s'est développée pour ainsi dire systématiquement, et nous y voyons réalisées de la manière la plus frappante toutes les idées que nous avions conçues indépendamment de l'expérience.

Il est remarquable que, dans la poésie

épique et dans la poésie lyrique, l'on ne retrouve pas cette même division, en deux branches opposées, que présente la poésie dramatique. On a voulu, il est vrai, ériger la soi-disant Epopée badine en un genre particulier. Mais ce n'est qu'une sorte de production subalterne et acidentelle, une simple parodie de l'Epopée, où tout consiste à tourner d'un côté niais et mesquin, les pompeux développemens et la marche solennelle qui semblent ne convenir qu'aux grands objets. Dans la poésie lyrique, on ne trouve que différentes gradations entre la chanson, l'ode et l'élégie, mais aucune opposition véritable.

L'esprit qui dicte l'Epopée, comme nous pouvons le reconnoître dans Homère à qui elle a dû sa naissance, est une conception claire et paisible; le poème épique est une représentation tranquille de la marche des choses: le poëte raconte des événemens heureux ou malheureux, mais il les raconte avec calme, et il les tient comme appartenant au passé, à une certaine distance de nous.

Le poème lyrique est l'expression harmo-

nieuse des mouvemens de l'ame. L'essence de ce qu'on peut appeler en nous la disposition harmonieuse *, consiste dans le désir que nous éprouvons de retenir au fond de notre cœur, une émotion ou mélancolique ou agréable, et d'en prolonger la durée. Il faut donc que le sentiment en soit adouci à un tel degré, que nous ne voulions point y échapper, que nous craignions même de la dissiper par la moindre action et que, sans égard aux changemens que le tems amène, nous souhaitions éterniser un seul instant de notre existence.

Le poëte dramatique nous présente, il est vrai, ainsi que le poëte épique, des événemens extérieurs, mais il les suppose présens et véritables; il exprime des sentimens et des passions ainsi que le poëte lyrique, mais c'est avec de plus hautes prétentions, car il veut nous affliger ou nous réjouir bien plus immédiatement. Il évoque toutes les émotions qu'excite en nous, à la vue des actions réelles, notre intérêt pour le sort de nos semblables,

* Musikalisch. (*Note du trad.*)

et c'est seulement à la fin de sa fiction et par l'ensemble de l'impression qu'elle nous laisse, qu'il permet à ces émotions de se résoudre, en un sentiment harmonieux et satisfait. Il se tient si près de la vie, il veut nous en présenter une image tellement fidèle, que le calme du poëte épique deviendroit en lui de l'indifférence. Il faut qu'il se décide, d'une manière bien positive, en faveur d'un des principaux aspects sous lesquels se présente la destinée humaine, et qu'il force ses auditeurs à prendre parti comme lui.

A l'égard des deux espèces de poésie dramatique, je dirai, pour me réduire à l'expression la plus simple et la plus claire, que le genre tragique et le genre comique soutiennent entr'eux les mêmes rapports que le sérieux et la gaîté : chacun connoît par sa propre expérience ces deux directions de notre ame, mais il faudroit une recherche philosophique très-profonde, pour parvenir à connoître leur essence et leur origine. Toutes deux portent l'empreinte de la totalité de notre nature, mais le sérieux appartient davantage aux impressions morales, et la gaîté à

celles que nous recevons par les sens. Les créatures qui ne sont pas douées de raison, ne peuvent réellement connoître aucune de ces deux dispositions: les animaux, il est vrai, semblent quelquefois se proposer un but sérieux dans leurs travaux, comme s'ils soumettoient le moment présent à un moment futur; d'autre fois ils paroissent jouer, c'est-à-dire s'abandonner, sans dessein, au plaisir de l'existence; mais il n'y a que la conscience de ce qu'on éprouve qui puisse élever ces deux manières d'être au niveau du sérieux et de la gaîté véritables. C'est à l'homme seul, entre toutes les créatures que nous connoissons, qu'a été accordé ce regard qui se retourne vers le passé et pénètre dans l'avenir; mais il a payé cher un si beau privilége.

Le sérieux, pris dans le sens le plus étendu, est la direction des forces de l'ame vers un but. Mais, aussitôt que nous nous rendons compte de nos actions, la raison nous ordonne de rapporter ce but à un autre plus élevé, et enfin au but premier et général de notre existence. C'est alors que ce désir de l'infini, qui habite au fond de notre ame, se brise

contre les bornes du fini où nous sommes emprisonnés, et que la contemplation de la vie dissipe les prestiges de la vie même. Toutes nos œuvres sont vaines et passagères, partout la mort se tient dans l'enfoncement, et chaque moment bien ou mal employé nous entraîne vers elle. Dans les circonstances les plus heureuses, lorsqu'un homme atteint en paix le terme naturel de sa carrière, il voit toujours devant lui la nécessité de quitter ce qu'il a de plus cher ou d'en être abandonné. Il n'existe aucun lien d'amour sans séparation, aucune jouissance sans perspective de regrets. Si nous embrassons d'un coup-d'œil, et jusqu'aux derniers confins du possible, tous les divers rapports de notre existence, si nous considérons sa dépendance d'un enchaînement de causes et d'effets à perte de vue, si nous envisageons comment nous avons été jetés, foibles et sans défense, sur les rives d'un monde inconnu où, pour ainsi dire en naissant, nous avons déjà fait naufrage; comment nous sommes exposés à toutes les erreurs, à toutes les illusions qui peuvent nous être funestes; comment nos passions révoltées sont des ennemis que nous portons dans

notre sein ; comment chaque instant peut exiger de nous, au nom des devoirs les plus saints, le sacrifice de nos plus douces inclinations, et peut nous enlever d'un seul coup, ce que nous avons acquis avec le plus de peine ; comment à chaque nouvelle extension de notre bonheur, nous voyons s'augmenter le danger des privations douloureuses et celui d'offrir plus de prise à la colère d'un sort ennemi ; si nous considérons, dis-je, l'ensemble effrayant des conditions nécessaires de notre existence, toute ame qui n'est pas insensible, doit être saisie d'une mélancolie inexprimable, et contre laquelle il n'y a d'autre refuge que la conviction profonde d'une vocation supérieure à celle de la destinée terrestre. Telle est cette disposition, composée d'une sombre tristesse et d'un enthousiasme élevé, qu'on peut appeler la disposition tragique. Et lorsque, sortant de la vague contemplation du possible, l'ame, ainsi modifiée, rentre tout à coup dans le domaine de la réalité et de la vie ; lorsqu'elle s'empare des grands faits de l'histoire, des exemples les plus frappans des vicissitudes humaines, et qu'elle évoque de leur tombeau, les héros, qui, par leur constance, ont triomphé

de la fortune, ou ceux qui ont glorieusement succombé sous ses coups, alors on voit apparoître la Tragédie elle-même. Ceci peut déjà servir à faire comprendre, comment elle se fonde sur notre nature, comment nous pouvons aimer les spectacles terribles qu'elle présente, et y trouver quelque chose qui nous élève et qui nous console. L'état de l'ame, que nous appelons tragique, est inévitable pour les êtres doués d'un sentiment profond; et la poésie qui ne peut étouffer en eux les dissonances intérieures, cherche du moins à les sauver, par le charme d'une harmonie idéale.

De même que le sérieux, animé par l'inspiration poétique, est l'essence de la tragédie, celle de la Comédie consiste dans la gaîté. La disposition à la gaîté est une sorte d'oubli de la vie, un état où nous sommes enlevés à toutes les idées tristes, par le sentiment agréable d'un bien être actuel; alors nous ne prenons rien qu'en jouant, et nous laissons glisser légèrement toutes choses sur la surface de notre ame. Les imperfections des hommes, et la mésintelligence qui règne entr'eux, ne

sont plus pour nous des objets de blâme ou de tristesse, nous n'y voyons que des contrastes bizarres qui exercent notre esprit et animent notre imagination. L'auteur comique doit donc tenir à distance tout ce qui pourroit exciter l'indignation morale contre ses personnages, ou un intérêt véritable pour leur situation, parce que l'un et l'autre de ces sentimens nous fait retomber dans le sérieux. Il doit présenter les travers et les inconséquences des hommes comme le résultat naturel de l'empire des sensations, et leurs aventures, comme des caprices amusans du hasard qui ne peuvent entraîner aucune suite funeste. C'est là l'essence de ce que nous nommons la la Comédie, et néanmoins, ainsi que je le montrerai dans la suite, il s'y trouve toujours chez les modernes un mélange de sérieux. La première comédie des Grecs, au contraire, étoit toute entière inspirée par la plus franche gaîté, et formoit par là un contraste parfait avec leur tragédie. Ce n'étoient pas seulement le caractère et la situation des individus qui se montroient sous un aspect comique dans ce bizarre tableau; mais toute la constitution sociale, le peuple, le gouvernement,

la race des hommes et celle des Dieux y prenoient, sous le brillant pinceau de l'imagination, les couleurs les plus gaies et les plus originales.

Si l'on a saisi, dans toute sa pureté, l'idée du genre tragique et du genre comique, tels qu'ils se présentent à nous dans les modèles qu'ont laissés les Grecs, il deviendra facile de réduire à leurs véritables élémens les mélanges de ces différens genres imaginés par les moderne, et de reconnoître les accessoires étrangers qu'ils y ont ajoutés.

Dans l'histoire de la poésie et des beaux arts chez les Grecs, on voit régner une même loi fondamentale d'après laquelle ils se sont tous développés, l'exclusion rigoureuse des élémens hétérogènes et la réunion intime des principes de même nature en un tout complet et harmonieux : de là vient que les espèces diverses se renferment, chez eux, dans leurs bornes naturelles et que les différens styles s'y distinguent d'une manière tranchée ; ce n'est donc pas seulement d'après l'ordre des tems, mais encore d'après l'ordre des idées, qu'il

est convenable de commencer par les Grecs lorsqu'on trace l'histoire des Arts.

Je ne peux pas supposer que la plupart de mes auditeurs aient acquis, dans la langue originale, des connoissances immédiates sur l'antiquité Grecque. Les traductions en prose ou même en vers, où toutes les idées sont travesties à la moderne, ne peuvent donner aucune idée véritable du spectacle des Grecs. Les seules qu'on puisse appeler fidèles, celles qui, par l'imitation de la nature du vers et de sa diction particulière, s'efforcent d'atteindre à la hauteur de l'original, n'ont été encore tentées que dans la langue Allemande. Mais quoique cette langue soit extrêmement flexible, qu'elle offre même plusieurs traits de ressemblance avec la langue Grecque, il n'en résulte jamais qu'un combat à armes inégales, et bien souvent on voit, à la place de la grâce libre et facile, s'introduire la roideur et la dureté. On ne s'est pas même, à beaucoup près, servi de tous ses moyens; je ne connois aucune traduction des tragiques Grecs, qu'on puisse approuver d'un bout à l'autre. Mais quelque perfection qu'on suppose, quand la

distance de la copie à l'original seroit la moindre possible, un lecteur qui ne connoîtra pas l'ensemble de la littérature Grecque sera toujours troublé par une sorte de nouveauté étrange dans le sujet, par la singularité des usages nationaux, par des allusions sans nombre qu'une grande érudition peut seule faire comprendre, et les distractions que lui donneront les détails l'empêcheront de recevoir une impression pure de l'ensemble. Aussi longtems que le travail est nécessaire, tant qu'il faut combattre avec les difficultés, il n'y a point de véritable jouissance dans les beaux arts : pour bien sentir les Anciens et les admirer à leur manière, il faut s'être naturalisé chez eux, il faut, pour ainsi dire, avoir respiré l'air de la Grèce.

Quel moyen reste-t-il donc à ceux qui ne connoissent pas la langue des Grecs, pour parvenir à se transporter dans l'ensemble de leurs sentimens et de leurs pensées ? Je le dis sans hésiter, l'étude de la Sculpture antique. Si les modèles originaux sont d'un accès difficile, leurs copies du moins sont assez répandues pour qu'on puisse en saisir l'esprit ; ces images

de la beauté primitive n'ont besoin d'aucun interprète, leur signification sublime est impérissable; elle doit être reconnue, à travers les révolutions des siècles, sous tous les climats différens, où la figure de l'homme jouit de ses nobles avantages, partout où vit une race, telle que la race Européenne, qui rappele encore celle des Grecs. Il n'y a qu'une voix dans toute l'Europe civilisée, sur l'inimitable perfection du petit nombre de modèles du premier rang que nous a laissés la Sculpture Grecque. Si jamais cette perfection a été méconnue, ce n'a pu être que dans le tems où le goût dépravé des modernes avoit fait tomber les beaux arts dans l'affectation la plus maniérée; non-seulement tous les artistes éclairés, mais tous les hommes doués de sentiment, sont saisis d'un ravissement respectueux à la vue des chefs-d'œuvre de la Sculpture antique.

Si cependant nous avions besoin d'un guide qui nous introduisît dans ce sanctuaire du beau idéal, l'ouvrage le plus propre à nous être utile seroit l'Histoire de l'art de notre immortel Winckelmann. Il laisse sans doute beau-

coup à désirer dans les détails, il s'y trouve même des erreurs considérables, mais jamais on n'a pénétré aussi profondément dans l'esprit le plus intime des arts de la Grèce. Winckelmann avoit vraiment revêtu toute la manière d'être des anciens, il ne vivoit qu'en apparence dans son propre siècle, et sans en éprouver les influences.

L'ouvrage de Winckelmann traite principalement des arts qui tiennent au dessein, mais il jette quelques rayons de lumière très-précieux sur les autres branches de la culture morale des anciens, et il est très-utile pour préparer à l'intelligence de la poésie Grecque, particulièrement de la poésie dramatique. Puisque les pièces de théâtre étoient destinées à paroître sur la scène devant des spectateurs dont les yeux, sans doute très-difficiles, s'attendoient à de vives jouissances, on ne peut parvenir à saisir l'effet majestueux de leur représentation, qu'en les évoquant, pour ainsi dire, dans leur entier, et en donnant par la pensée le mouvement et la vie aux images idéales des Dieux et des Héros. Je ne sais si on pourra l'entendre à présent, mais j'espère

le rendre plus clair dans la suite, c'est devant le groupe de la Niobé ou celui du Laocoon, que nous apprenons véritablement à comprendre les tragédies de Sophocle.

Il seroit à désirer qu'il existât un ouvrage qui nous présentât l'ensemble de l'état des arts, de la poésie, des sciences et de la société chez les Grecs; sous l'aspect d'un grand tout harmonieux, merveilleusement proportionné dans toutes ses parties, en l'offrant à notre admiration comme le chef-d'œuvre du premier des artistes, la nature. Il faudroit que cet ouvrage, dirigé vers un but plus universel que celui de Winkelmann mais animé du même esprit, nous fit suivre le développement successif et sentir la dépendance mutuelle de toutes les branches de la civilisation Grecque. Un livre qui est entre les mains de tout le monde, les voyages du jeune Anacharsis offre, il est vrai, un essai de ce genre. Cet ouvrage, estimable du côté de l'érudition, peut beaucoup servir à répandre la connoissance de l'antiquité, mais sans m'arrêter aux défauts du cadre, je dirai qu'il prouve plus de bonne volonté pour rendre justice aux Grecs

que de talent pour entrer profondément dans leur sens. On ne peut nier que les vues n'en soient souvent modernes ou superficielles, et que ce voyage d'un Scythe ne ressemble infiniment à celui d'un Parisien.

C'est, comme je l'ai dit, dans les arts imitateurs des formes, que la supériorité des Grecs est le plus universellement reconnue. Leur littérature a surtout inspiré un grand enthousiasme aux Anglois et aux Allemands, parce que c'est chez ces peuples que l'étude de la langue Grecque a été suivie avec le plus de zèle. Il est extraordinaire que les critiques François, qui nous présentent comme règle irrécusable, en fait de goût, les écrits théoriques des anciens sur la poésie (tels que ceux d'Aristote, de Quintilien, d'Horace, etc.) que ces critiques, dis-je, soient précisément les mêmes qui s'arrogent le droit de parler légèrement et sans respect de l'ancienne poésie dramatique. On peut en juger d'après un livre très-répandu, le Cours de littérature de la Harpe : l'auteur déploye beaucoup de jugement et de sagacité dans ses remarques sur le Théâtre François ; mais si quelqu'un

espéroit apprendre de lui à connoître les Grecs, il se tromperoit fort, assurément. Le sentiment et la connoissance approfondie de l'antique lui manquent au même degré. Le ton tranchant de Voltaire sur le même sujet ne s'accorde guère avec le genre superficiel de ses études; il élève ou rabaisse les anciens, selon son caprice, ou selon la direction qu'il lui est utile de donner dans le moment à l'opinion du public. Métastase, de son côté, prononce, en passant, un jugement définitif sur les tragiques Grecs, et les gourmande en maître d'école. Racine est infiniment plus modeste, il ne mérite même aucun reproche à cet égard; sans doute, parce que de tous ces auteurs il est celui qui a le mieux connu la littérature Grecque.

Les motifs des censures injustes, dont nous venons de parler, sont aisés à deviner. Chaque écrivain cherche à flatter la vanité de sa nation et la sienne propre; on veut se mettre au-dessus des anciens, et l'on se hasarde à prononcer des arrêts de toute espèce, parce que les ouvrages des poëtes dramatiques ne sont accessibles qu'aux savans, qu'ils se montrent sans vie, sous la forme d'une froide écriture, privés

de l'accompagnement animé de la récitation, de la musique, du jeu à la fois idéal et pittoresque des acteurs anciens, enfin de la pompe théâtrale; toutes choses qui sans doute s'accordoient noblement dans Athènes avec la poésie, pour produire l'impression la plus forte et la plus pénétrante. Si nous pouvions, une seule fois, avoir sous nos yeux l'ensemble majestueux d'un pareil spectacle, je ne doute pas qu'il ne fit taire à jamais nos misérables chicanes.

Les statues antiques se passent de commentateurs, elles parlent d'elles-mêmes; toute idée de rivalité, dans un artiste moderne, paroîtroit une prétention ridicule, et pour le théâtre seul, on nous allégue l'enfance de l'art. Parce que les Tragiques Grecs ont vécu deux mille ans avant nous, il est indubitable que nous en savons beaucoup davantage; nous daignons quelquefois parler de leurs ouvrages avec cette indulgence qu'on accorde aux premiers essais des enfans. C'est principalement sur Eschyle que tombe notre bonté protectrice; mais il faut convenir que si ce poëte nous montre l'enfance de l'art dramatique, c'est du moins l'enfance d'Hercule, qui étouffoit des serpens dans son berceau.

Je me suis déjà déclaré contre cette foi exclusive et superstitieuse à l'autorité des anciens, qui, parmi tous leurs titres de gloire, ne voit que le froid mérite de l'absence des fautes, qui semble ne les présenter pour modèles qu'afin d'exclure la possibilité de tout progrès futur, et voudroit faire abandonner à la postérité, comme à jamais stérile, l'exercice des arts où ils ont excellé. Je pense plutôt que la poésie étant la vive expression de ce qu'il y a de plus intime dans notre être, doit revêtir, selon les différens siècles, une forme nouvelle et particulière; mais je n'en conserve pas moins la vénération la plus animée pour les Grecs, pour ce peuple doué d'un sentiment des arts si parfait et si juste, qu'avec la conscience de cette faveur unique, il a pu nommer barbares tous les autres peuples, sans qu'on ait presque le droit de s'en formaliser.

Je ne voudrois pas être envisagé comme un de ces voyageurs qui, revenant des terres lointaines, ébranlent notre confiance par les merveilles mêmes qu'ils en racontent; mais je voudrois, dans ce tableau d'après nature qu'une longue étude du théâtre des Grecs m'a mis à por-

tée de tracer, relever les beautés qui le caractérisent sans dissimuler ses défauts, et surtout réussir à faire revivre la scène Grecque sous les yeux de mes auditeurs.

Nous traiterons en premier lieu de la tragédie Grecque et ensuite des deux espèces de comédie qu'on a vu se succéder dans Athènes. Mais pour qu'on puisse se former une idée juste des spectacles anciens, il est nécessaire que nous jetions auparavant un coup d'œil sur l'architecture et les décorations de la scène, ainsi que sur toute cette partie de l'ordonnance théâtrale qui étoit commune aux différens genres de pièces.

L'art du Comédien nous arrêtera ensuite quelques momens; nous parlerons des usages particuliers qui y régnoient dans l'antiquité, et entr'autres de l'usage universel des masques, lesquels offroient des différences relatives aux divers genres de composition, puisque ceux de la tragédie représentoient des figures idéales, et ceux de la comédie, de la nouvelle comédie du moins, des caricatures grotesques.

En nous occupant de la tragédie nous traite-

rons d'abord de ce qui constituoit son caractère distinctif chez les anciens, de l'idéal qui étoit la sphère où on la plaçoit, de la puissance du Destin, qui en étoit l'ame, et enfin de la Mythologie, qui en étoit le sujet. Nous chercherons ensuite à caractériser, chez les trois poëtes, dont les ouvrages nous sont restés, les différens styles qui forment trois époques marquantes dans l'histoire de la tragédie Grecque.

TROISIÈME LEÇON.

Construction et ordonnance du théâtre chez les Grecs. — De ce qu'étoit en Grèce l'art de la déclamation. — De l'emploi des masques. — Fausse comparaison entre la tragédie Grecque et l'opéra. Essence de la tragédie Grecque. — Imitation idéale. — Ce qu'étoit la destinée chez les tragiques Grecs. — Cause du plaisir que donne la tragédie. — Quelle étoit la signification du chœur chez les anciens. — De la Mythologie considérée comme sujet des fictions tragiques. — Comparaison de la poésie avec la sculpture.

Le nom général de théâtre fait naturellement naître l'idée de ce qui porte ce nom parmi nous. Cependant le théâtre des Grecs étoit absolument différent du nôtre dans sa cons-

truction, et si, en lisant les ouvrages dramatiques des anciens, on croit les voir représenter sur notre scène, on les considère sous un jour tout à fait faux.

Le seul passage qui traite ce sujet avec une exactitude mathématique, se trouve dans Vitruve. Le même auteur détermine avec précision les principales différences entre les théâtres des Grecs et ceux des Romains. Ces données, cependant, ainsi que d'autres en très-petit nombre, éparses chez les auteurs anciens, ont été tour à tour mal interprétées par les architectes qui ne connoissoient pas les poëtes dramatiques *, et par les littérateurs qui ignoroient l'architecture. On n'a jamais donné d'explication intelligible de toute la partie des pièces de théâtre anciennes qui tient à l'ordonnance de la scène. Je crois m'en être fait des notions claires relativément à

* On en trouve un exemple remarquable dans le soi-disant théâtre antique du Palladio à Vicence. Il est vrai que lorsqu'il a été construit, Herculanum n'avoit pas encore été découvert, et que les fragmens de ruines des théâtres anciens sont difficiles à comprendre lorsqu'on n'en a vu aucun dans son entier.

plusieurs tragédies, mais d'autres m'offrent encore des difficultés. On a surtout de la peine à se figurer la représentation des pièces d'Aristophane. Cet auteur ingénieux paroit avoir eu des idées aussi hardies et aussi surprenantes, sur la manière d'exposer ses pièces aux regards, que relativement à leur invention même. La description du théâtre Grec, donnée par Barthélemy, est assez embrouillée, et le plan qu'il y ajoute évidemment défectueux. Lorsqu'il veut rendre compte de la représentation de quelque pièce en particulier, comme d'Antigone ou d'Ajax, il finit par s'égarer tout à fait. Les éclaircissemens que je vais donner à ce sujet pourront en conséquence ne pas sembler superflus *.

Les théâtres des Grecs étoient entiérement découverts. Les spectacles se donnoient de

* Je les dois en partie aux explications d'un savant architecte, M. Genelli de Berlin, auteur de lettres ingénieuses sur Vitruve. Nous avons comparé soigneusement plusieurs tragédies Grecques avec la description de Vitruve (telle que nous la comprenions) et suivi leur représentation dans la pensée; j'ai été confirmé depuis dans ces mêmes idées en voyant les théâtres d'Herculanum et de Pompeïa.

jour et en plein air. L'usage de mettre les spectateurs à l'abri du soleil, au moyen de voiles étendus, est une recherche de luxe, probablement inconnue aux Grecs, qui s'introduisit plus tard chez les Romains. Ces théâtres découverts nous paroissent mal imaginés, mais les Grecs n'étoient pas un peuple accoutumé à la mollesse, et nous ne devons pas oublier la douceur de leur climat. S'il survenoit un orage ou une ondée subite, le spectacle étoit interrompu, et d'ailleurs ils aimoient mieux se soumettre à quelques désagrémens passagers, que de troubler l'éclat pur et solennel d'une fête religieuse, en se renfermant dans un bâtiment obscur *. Il leur auroit paru encore bien plus absurde de fermer la scène même, et d'emprisonner les Dieux et les Héros dans une chambre toujours difficilement éclairée. Ces jeux scéniques, des-

* Les anciens se plaisoient à choisir pour leurs théâtres les plus belles situations. Le théâtre de Tauromenium (aujourd'hui Taormina en Sicile) dont on voit encore les ruines, étoit, d'après la remarque de Munter, placé de manière que l'on jouissoit de la vue de l'Etna, au-delà du fond de la scène.

tinés à sanctionner d'une manière majestueuse l'opinion d'une alliance avec le Ciel, devoient s'exécuter sous le ciel même, et en présence des Dieux, de ces Dieux qui, suivant le mot de Sénèque, pensent que la lutte d'un homme de bien contre ses passions ou contre l'adversité, est un spectacle digne d'eux.

Quelques critiques modernes ont beaucoup exagéré, du moins à l'égard de la tragédie et de l'ancienne comédie, les inconvéniens qui résultoient pour les auteurs de la nécessité de placer le lieu de la scène sur le devant des maisons, et on s'est trop arrêté sur les invraisemblances auxquelles cette disposition donnoit lieu. Les Grecs vivoient suivant l'usage actuel des peuples méridionaux, beaucoup plus en plein air que nous, ils y traitoient de toutes les affaires de la vie dont nous ne nous occupons que dans nos maisons; d'ailleurs la scène ne se passoit pas dans la rue, mais dans une espèce d'avant-cour qui appartenoit au bâtiment; c'est là qu'étoit placé l'autel où l'on sacrifioit aux Dieux Pénates. Les femmes Grecques qui vivoient si retirées, celles mêmes qui n'étoient pas mariées, avoient le droit d'y venir. Ajoutons qu'on

pouvoit, au moyen de l'Encyclème, laisser pénétrer les regards des spectateurs dans l'intérieur des appartemens, ainsi que nous le verrons bientôt.

Mais notre attention doit surtout ici se fixer sur un sentiment particulier aux Grecs, je parle du genre d'esprit républicain d'après lequel il leur sembloit qu'une sorte de publicité communiquoit un caractère grave et solennel à toute action importante. C'est là ce qu'indique la présence du chœur qui a été regardée, lorsque la fiction paroît exiger le secret, comme une inconvenance blâmable.

Les théâtres des Anciens étoient, en comparaison des nôtres, tracés sur une échelle colossale. Il falloit que ces théâtres pussent contenir à la fois tous les citoyens, ainsi que les étrangers qui arrivoient en foule pour assister aux fêtes, et sans doute on vouloit encore ajouter à la majesté du spectacle, en ne le montrant qu'à une distance imposante. Les siéges des spectateurs consistoient en des gradins, qui s'élevoient davantage à mesure qu'ils s'éloignoient du demi-cercle de l'or-

chestre; on compensoit avec beaucoup d'art la diminution des différens genres d'effets, produite par l'éloignement, en donnant aux acteurs des masques construits de manière à renforcer la voix, et en rehaussant leur taille par le cothurne. Vitruve fait aussi mention de certains vases sonores, distribués dans différentes parties de l'édifice; mais les commentateurs ne sont point d'accord à cet égard. En général il n'est pas douteux que les théâtres des Anciens ne fussent construits d'après d'excellens principes d'Acoustique.

Le gradin le plus bas de l'amphithéâtre étoit placé vis-à-vis de la scène et sur le même niveau. L'orchestre, en forme de demi-cercle, et profondément enfoncé au-dessous de ce dernier gradin, avoit une destination particulière et ne contenoit point de spectateurs. Il n'en n'a pas été de même, il est vrai, chez les Romains; mais l'arrangement de leur théâtre n'est pas ce qui nous occupe à présent.

La scène consistoit premièrement en une plate-forme qui s'étendoit d'un côté du théâtre à l'autre et n'avoit que peu de profondeur

relativement à sa largeur. C'est ce qu'on appeloit *Logeum*, et en Latin *Pulpitum*. Les acteurs principaux en occupoient ordinairement le milieu. De plus, en arrière de la place où ils se tenoient, la scène présentoit un enfoncement, de forme quadrangulaire, mais toujours plus large que profond, et que l'on nommoit le *Proscenium*. La partie restante du Logeum, à droite et à gauche de la scène, étoit terminée du côté des spectateurs par un bord en pente qui descendoit vers l'orchestre, et plus loin par un mur tout uni, ou simplement décoré par de l'Architecture, lequel s'élevoit jusqu'à la hauteur des gradins les plus reculés de l'amphithéâtre.

Les décorations étoient disposées de manière que l'objet qui devoit principalement attirer les regards et paroître le plus rapproché, en occupoit le milieu, tandis que les perspectives éloignées étoient ménagées des deux côtés; ce qui est l'opposé de notre usage ordinaire. On observoit des règles fixes à cet égard; à gauche étoit représentée la ville à laquelle appartenoit le palais, le temple ou l'édifice quelconque du milieu de la scène; à droite la campagne,

les arbres, les montagnes, les rivages de la mer. Les décorations latérales étoient dressées contre des échaffaudages à trois faces, qui tournoient sur un pivot, et c'est ainsi que s'exécutoient les changemens de scène *.

Il est vraisemblable que l'on plaçoit au fond du théâtre beaucoup d'objets réels que nous avons coutume d'imiter par la peinture. Lorsque la scène représentoit la façade d'un temple ou d'un palais on élevoit ordinairement sur le Proscenium un autel, que la plupart des pièces anciennes rendoient, à divers égards, nécessaire. Les décorations imitoient le plus souvent des morceaux d'Architecture; mais elles offroient quelquefois aussi de véritables peintures de paysages. Dans Prométhée, par

* D'après une remarque que Servius a faite sur Virgile, il paroît que ces changemens s'opéroient, tantôt en tournant, tantôt en tirant les décorations. Le premier moyen étoit adopté pour les côtés, et l'autre pour le fond de la scène. La paroi du milieu étoit encore susceptible de s'ouvrir, et les deux moitiés, en disparoissant de chaque côté, découvroient une nouvelle perspective. Il étoit cependant rare qu'on changeât à la fois toutes les décorations.

exemple, elles représentoient le Caucase; dans Philoctète, l'île déserte de Lemnos, avec tous ses rochers et une grande caverne. On peut conclure d'un passage de Platon, que les Grecs étoient bien plus habiles dans l'art des illusions de la perspective théâtrale, qu'on n'a voulu le leur accorder d'après quelques mauvais paysages découverts à Herculanum.

Il y avoit dans le fond de la scène une grande entrée et deux petites immédiatement à côté. On a prétendu qu'il étoit aisé de juger, à la manière dont entroit un acteur, de l'importance de son rôle, parce que les principaux personnages étoient les seuls qui arrivassent par la porte du milieu. Cela est vrai en général; mais l'ordonnance des pièces pouvoit quelque fois en décider autrement. Lorsque le milieu de la scène représentoit un palais habité par la famille royale, les Princes et les Princesses devoient en effet entrer sur le théâtre par la grande porte de ce palais, et les personnages subalternes par les petites portes qui appartenoient à des édifices moins apparens. On avoit encore pratiqué deux autres entrées qui ne marquoient aucune distinction entre les

rôles, mais indiquoient seulement le lieu d'où l'acteur étoit censé revenir. L'une étoit à l'extrémité du Logeum, pour ceux qui arrivoient de la ville représentée dans la décoration latérale; l'autre à l'extrémité opposée dans l'orchestre, pour ceux qui revenoient d'un voyage. Ils montoient alors l'escalier qui conduisoit de l'orchestre au Logeum. Les personnages principaux pouvoient donc être quelquefois obligés de se servir de ces entrées sur le devant. Leur situation nous explique comment les acteurs placés au milieu de la scène étoient souvent censés, dans les drames anciens, voir arriver un nouveau personnage long-tems avant qu'il s'approchât d'eux.

Sous les gradins de l'amphithéâtre étoit encore un escalier qu'on appeloit l'escalier de Caron, parce qu'il étoit destiné aux ombres des morts. Les acteurs chargés de ces sortes de rôles arrivoient par là jusque dans l'orchestre, et se rendoient ensuite sur le théâtre, sans être vus des spectateurs. Le bord avancé du Logeum devoit quelquefois représenter le rivage de la mer. En général, les Grecs cherchoient à tirer parti, pour la représentation de

leurs drames, des objets naturels qui se trouvoient hors des limites de la scène, et leur faisoient même jouer un rôle quand cela étoit possible; ainsi je ne doute pas que, dans les Euménides, les spectateurs ne s'entendissent apostropher deux fois, sous le nom du peuple assemblé; une fois quand la Pythie engage les Grecs à interroger l'oracle, et l'autre lorsque Pallas leur fait imposer silence par le Hérault, au moment où le jugement doit être prononcé. Les invocations au Ciel étoient sans doute adressées au Ciel même, et lorsqu'Electre s'écrie, en entrant pour la première fois sur la scène,

O Lumière sacrée! et toi Air, répandu avec égalité au-dessus de toute la terre!

peut-être se tournoit-elle véritablement vers le Soleil. Ces moyens sont quelquefois d'un effet prodigieux. Les critiques modernes blâmeroient sans doute le mélange des objets imités avec les objets réels, sous prétexte qu'il nuit à l'illusion; mais ils se tromperoient fort sur la nature de l'illusion que les arts doivent chercher à produire. Si on vouloit qu'un tableau trompât réellement, c'est-à-dire, que les yeux

le prissent en effet pour la réalité qu'il représente, il faudroit qu'on n'en vit pas les bornes, la bordure qui l'entoure le fait à l'instant reconnoître pour un tableau ; or il est impossible qu'il n'y ait pas dans les ornemens de l'avant-scène un encadrement d'Architecture analogue à la bordure dont nous venons de parler. Il vaut donc mieux renoncer à une illusion imparfaite et sortir sans déguisement de l'enceinte des décorations, lorsqu'on y trouve d'ailleurs de l'avantage. Le principe général des Grecs, à cet égard, étoit d'exiger qu'on ne présentât à leurs yeux que des objets réels ou parfaitement imités, et lorsque ce n'étoit pas possible, ils se contentoient de simples indications symboliques.

Les machines destinées à tenir les Dieux suspendus dans les airs, ou à enlever les hommes de la terre, étoient cachées derrière les murs des deux côtés de la scène : Eschyle déjà en faisoit un grand usage. On voyoit dans Prométhée, non-seulement le vieux Océan parcourir les airs, monté sur un griffon, mais tout le chœur des Océanides, composé au moins de quinze Nymphes, traverser le ciel dans un

char ailé. La terre pouvoit aussi engloutir les acteurs; on imitoit les foudres, les tonnerres, l'écroulement ou l'incendie des maisons, et l'on cherchoit de plusieurs manières à frapper les sens.

Il étoit facile de rehausser par un échaffaudage le mur du fond du théâtre, lorsqu'on avoit besoin de représenter un édifice élevé ou une tour de laquelle on découvrit au loin le pays. Quant à l'intérieur d'un appartement, il pouvoit être aperçu des spectateurs au moyen de l'Encyclème. C'étoit une machine couverte de forme demi-circulaire, faite pour imiter l'intérieur d'une chambre. On la faisoit avancer derrière la grande entrée du milieu de la scène qu'on laissoit alors ouverte. L'Encyclème étoit surtout employée pour les grands coups de théâtre, comme nous le voyons dans plusieurs pièces anciennes.

L'usage d'un rideau, pour fermer le devant de la scène, étoit connu des anciens. Il paroît, d'après une description d'Ovide, que la toile en étoit fixée au bas du théâtre d'où on la faisoit remonter. Les auteurs Grecs en font

aussi mention, et le nom latin de ce rideau, *Auleum*, est même emprunté du Grec. Je ne crois cependant pas qu'on s'en soit servi de tous tems, sur le théâtre d'Athènes. Il est évident, d'après les pièces d'Eschyle et de Sophocle, que la scène étoit vide au commencement et à la fin du spectacle, car il n'y est fait mention d'aucun préparatif qu'il fut nécessaire de cacher. Dans la plupart des pièces d'Euripide au contraire, et peut-être même dans Œdipe Roi, la scène, dès le commencement, est pour ainsi dire peuplée de groupes nombreux, qui sûrement ne s'étoient pas formés sous les yeux des spectateurs. Il est aisé de comprendre qu'il n'y avoit que le Proscenium qui pût être fermé par un rideau; la grande étendue du Logeum auroit rendu cette disposition impraticable et superflue.

Le Chœur avoit son entrée particulière au fond de l'orchestre; c'étoit là qu'il se tenoit pour l'ordinaire et qu'il exécutoit ses danses solennelles, accompagnées de chant. Sur le devant de l'orchestre et vis-à-vis du milieu de la scène, étoit placé le Thymelé, c'est ainsi qu'on appeloit une élévation en forme d'autel,

avec des degrés, dont le sommet arrivoit à la hauteur du théâtre. Le Chœur se réunissoit sur ces degrés lorsqu'il ne chantoit pas, et qu'il regardoit l'action en paroissant s'y intéresser. Le Coryphée se tenoit alors sur la partie la plus élevée du Thymelé pour découvrir ce qui se passoit dans toute l'étendue de la scène, et pour prendre la parole lorsqu'il le falloit. Le Chœur entonnoit, il est vrai, ses chants en commun, mais lorsqu'il se mêloit dans le dialogue, un seul acteur portoit la parole pour tous les autres, et il s'établissoit une suite de réponses alternatives entre lui et les personnages de la pièce. Le Thymelé étoit placé exactement au milieu de l'édifice, toutes les dimensions du théâtre étoient prises relativement à ce point, et c'est autour de ce centre commun qu'étoit tracé le demi-cercle de l'amphithéâtre. Le Chœur, qu'on regardoit comme le représentant idéal des spectateurs, n'avoit pas été placé sans motif dans l'endroit où aboutissoient tous les rayons qui partoient de leurs différens siéges.

Quant à ce qui regarde l'art du comédien, il étoit, chez les anciens, d'un genre absolument idéal et rhythmique. C'est aussi sous

ce double point de vue que nous devons l'envisager. Le jeu des acteurs étoit idéal, en ce qu'il tendoit constamment vers le plus haut degré de dignité et de grâce; il étoit rhythmique, en ce que les mouvemens de la figure et les inflexions de la voix, étoient plus solennellement mesurés sur le théâtre que dans la vie réelle. De même que, dans les arts qui représentent les formes, les Grecs partoient d'abord d'une idée tout à fait universelle, lui donnoient ensuite des caractères différens mais toujours généraux, et ne la revêtoient que peu à peu du charme animé de la vie, en sorte que la représentation de l'individu étoit toujours le dernier degré auquel ils arrivoient; de même aussi, dans l'imitation théâtrale, on les voyoit partir des idées universelles de la grandeur héroïque, de la dignité surnaturelle et de la beauté idéale, passer de là à la peinture des caractères et finir par celle des passions. Ils sacrifioient toujours, s'il étoit nécessaire, la qualité inférieure à celle qu'ils regardoient comme plus élevée, et ils auroient moins regretté la perte d'une nuance de vivacité dans la représentation, que celle d'une nuance de beauté; leurs idées étoient à cet égard bien différentes des nôtres: non-seule-

ment elles expliquent l'usage des masques dont nous nous étonnons si fort, mais elles prouvent que cet usage devoit être indispensable à leurs yeux. Loin de croire y perdre quelque chose, c'eût été l'obligation de faire paroître Apollon ou Hercule sous les traits, souvent ignobles, et toujours beaucoup trop individuels d'un comédien, qu'ils auroient regardée comme une nécessité fâcheuse, ou même comme une véritable profanation. L'acteur le plus exercé dans le jeu de la physionomie réussit-il jamais à changer le caractère de ses traits? Et ce caractère, en donnant sa teinte particulière à toutes les passions, n'a-t-il pas sur leur imitation même une influence désavantageuse? On n'a pas besoin de recourir à une supposition très-gratuite *, et d'imaginer que les acteurs changeoient de masque entre les différentes scènes, afin de paroître avec un visage alternativement triste ou gai. Cette explication seroit encore insuffisante, car la physionomie ne doit pas garder la même expression pendant toute une

* Je dis supposition, quoique Barthélemy, dans Anacharsis, regarde la chose comme avérée, mais il n'en allégue pas de preuves, et je ne puis en trouver aucune.

scène. Il faudroit donc finir par adopter une idée encore plus ridicule, croire que les masques étoient composés de deux moitiés différentes, et que les acteurs montroient, suivant l'occasion, de la tristesse ou de la joie aux spectateurs, en se tournant tantôt d'un côté, et tantôt de l'autre *. Il n'est pas néces-

* Voltaire est en effet allé jusque là, dans le traité sur la tragédie des anciens et des modernes, qu'il a mis à la tête de sa pièce de Sémiramis. Il cherche à confondre les admirateurs de la tragédie antique, et il se plaît en conséquence à grossir la foule des prétendues inconvenances du Théâtre Grec. Voici entr'autres une de celles qu'il allégue. « Aucune nation, » dit-il, (excepté les Grecs) ne fait paroître ses acteurs » sur des espèces d'échasses, le visage couvert d'un » masque, qui exprime la douleur d'un côté, et la » joie de l'autre. » A la suite de la recherche la plus scrupuleuse, sur les témoignages qui avoient pu lui servir à fonder cette incroyable assertion, je n'ai trouvé qu'un passage dans Quintilien, Liv. XI Ch. 3, et une allusion encore beaucoup plus vague de Platonius. Ces deux passages se rapportent à la nouvelle comédie Grecque et indiquent seulement que, dans certains roles, les masques avoient des sourcils inégaux : je reviendrai sur cette circonstance lorsqu'il sera question de la nouvelle comédie Grecque : mais Voltaire de-

saire de réfuter une pareille absurdité. Bien des moyens restoient encore aux comédiens pour exprimer les passions; ils avoient les gestes, les attitudes, les inflexions de la voix, les regards mêmes; l'on oublie sans cesse, lorsqu'on insiste sur la perte du jeu de la physionomie, que le grand éloignement l'auroit dérobé aux yeux des spectateurs.

La question n'est pas de savoir si l'usage des masques est un obstacle au plus haut degré de perfectionnement dans l'art du comédien, ce qui pourroit bien arriver en effet. Cicéron parle, il est vrai, de l'expression de la grâce et de la finesse du jeu de Roscius dans

---

meure toujours sans excuse, puisqu'en faisant mention du cothurne, il met hors de doute que son intention ne soit de parler de la tragédie. Il seroit d'ailleurs difficile que son erreur eut une source aussi savante. C'est en général une peine perdue avec Voltaire, que de vouloir suivre la trace de ses inexactitudes; toute cette description de la tragédie Grecque, et celle du cothurne en particulier, est digne du même antiquaire, qui s'est vanté (dans un traité sur la tragédie, joint à la pièce de Brutus) d'avoir fait paroître sur la scène le sénat romain en manteaux rouges.

les mêmes termes dont se serviroit un amateur moderne pour exalter le mérite d'un Garrick ou d'un Talma. Cependant je ne veux pas m'appuyer sur l'exemple de cet acteur fameux, parce qu'il paroît, d'après un autre passage du même auteur, qu'il cédoit au désir de ses concitoyens en jouant souvent sans masque. Je doute fort qu'on ait jamais vu d'exemple pareil sur le théâtre Grec. Cicéron nous apprend encore que les acteurs de son tems se soumettoient à des exercices tellement pénibles pour acquérir une voix parfaitement pure et flexible (il ne s'agit point ici de la voix du chant), que l'on ne pourroit rien exiger de semblable de nos comédiens modernes, pas même des comédiens François, qui font des études bien plus régulières que les nôtres. L'art des gestes expressifs étoit cultivé séparément chez les Grecs, dans les danses pantomimes où il avoit été porté à un point de perfection dont nous n'avons peut-être pas d'idée.

L'essentiel, dans la tragédie Grecque, étoit l'unité d'impression ; tous les arts accessoires étoient soumis à l'effet général, et l'ensemble devoit être animé d'un même esprit. En consé-

quence de ce principe, ce n'étoit pas seulement la composition de la pièce qui dépendoit du Poëte, mais il décidoit encore de l'accompagnement musical, des décorations de la scène, et de toute la représentation théâtrale. L'acteur n'étoit qu'un instrument passif, son mérite consistoit dans l'exactitude avec laquelle il remplissoit son rôle, et non dans l'étalage de ses talens particuliers.

Comme l'usage de l'écriture n'étoit pas alors répandu aussi généralement que de nos jours, l'auteur, presque toujours musicien et comédien lui-même, se trouvoit obligé de répéter plusieurs fois à haute voix aux acteurs, les rôles qu'ils devoient remplir, et d'exercer pareillement le Chœur, c'est ce qui s'appeloit enseigner une pièce.

On peut aisément convenir que l'art de la déclamation est devenu plus difficile, depuis qu'on impose à l'acteur l'obligation de changer son individu, sans lui permettre de le cacher; mais la difficulté vaincue n'est jamais, dans les arts, un mérite auquel il doive être permis de sacrifier le seul qui nous intéresse, la beauté

et la noblesse de l'imitation. De même que les traits des acteurs prenoient, au moyen des masques, un caractère plus prononcé, et que leur voix étoit renforcée par un mécanisme particulier, de même leur taille étoit élevée au-dessus de la mesure ordinaire par l'usage du Cothurne : c'est le nom qu'on donnoit à un assemblage de feuillets nombreux, interposés sous les sandales, et tel qu'on peut le voir encore dans les anciennes figures de Melpomène. C'est par de semblables motifs que les hommes remplissoient tous les rôles sur les anciens théâtres. On ne trouvoit pas que les femmes eussent assez de force dans la voix, ni de hardiesse dans le maintien, pour donner aux Héroïnes de tragédie toute l'énergie qu'on exigeoit d'elles.

On ne peut concevoir une trop haute idée du bel effet des masques *, ni de l'ensemble à la

* On en peut juger par les imitations en marbre qui nous sont parvenues ; elles sont également belles et variées. Il est certain qu'il y avoit une grande diversité dans les masques, même pour la tragédie, car cela va sans dire pour la comédie. C'est ce que prouve la

fois majestueux et plein de grâces qu'offroit la réunion des figures tragiques. Pour se les représenter dignement il faut avoir présent à l'esprit le grand style de la Sculpture antique. Les plus belles statues Grecques, douées de mouvement et de vie, nous offriroient une

---

quantité de termes de l'art qu'offre la langue grecque, pour exprimer toutes les nuances différentes de l'âge et du caractère dans les masques. Voyez l'Onomasticon de Julius Pollux. Ce dont on ne peut juger d'après le marbre, c'est de l'extrême ténuité qu'on avoit su donner à la matière qui les formoit, c'est encore de la beauté de leur coloris, et de la manière exacte dont ils s'ajustoient à la tête. Le grand nombre d'artistes habiles dans Athènes, l'abondance et la perfection des ouvrages qui tenoient aux arts du dessin, ne nous laisse pas douter que le travail de ces masques ne fut admirable.

Quand on a vu à Rome les masques de cire dans le style noble, dont l'usage s'est introduit depuis peu pendant le carnaval, on peut concevoir l'effet de ceux des anciens : ces masques de cire embrassent souvent toute la tête, ils ont, ainsi que nous le voyons dans les anciennes imitations en marbre, des ouvertures assez grandes pour laisser apercevoir les yeux; enfin ils sont si parfaitement bien faits, qu'ils imitent la vie, au mouvement près, et peuvent véritablement tromper à une certaine distance.

image frappante du spectacle des anciens. Mais si la Sculpture se plaisoit à représenter les formes du corps dans leur beauté naturelle, l'imitation théâtrale devoit suivre un principe opposé, et les envelopper autant qu'il étoit possible. La décence publique et la difficulté de trouver dans la réalité rien qui pût répondre à la noblesse des visages imités, l'exigeoient également. Les vêtemens permettoient l'emploi de divers moyens ingénieux, pour renforcer à propos la grosseur des figures et rétablir les proportions exactes que l'usage des masques et celui du cothurne avoient pu altérer.

La grande largeur du théâtre et son peu de profondeur, donnoient à la réunion des figures qui s'y développoient sur une même ligne, l'ordonnance simple et distincte du bas relief. Nous préférons voir sur la scène ainsi que dans les tableaux, les groupes pittoresques, dont les figures rapprochées se recouvrent en partie, et paroissent fuir dans le lointain. Les anciens, au contraire, faisoient si peu de cas du raccourci qu'ils l'évitoient même dans la peinture. Les gestes accompagnoient le rhythme et la déclamation, et on cherchoit à leur

donner le plus haut degré de noblesse et de grâce. Pour que le jeu du théâtre s'accordât avec l'esprit de la composition poétique, il devoit y régner du calme ; tout devoit s'y présenter en grandes masses, et offrir aux regards une suite de momens arrêtés, semblables à ceux que saisit la Sculpture. Ainsi les acteurs se fixoient, sans doute, pendant quelques instans dans de certaines poses remarquables. Il ne faut cependant pas s'imaginer, que les Grecs se fussent contentés d'une peinture des passions dénuée de chaleur et de vie ; ils attachoient tant de prix au développement énergique des mouvemens de l'ame, qu'on trouve souvent dans leurs tragédies, des lignes entières consacrées à diverses expressions inarticulées de la douleur, qui n'ont aucun analogue dans nos langues modernes.

On lit dans plusieurs ouvrages, que la manière de déclamer des anciens, devoit rendre leur dialogue dramatique assez semblable à notre récitatif actuel. Cette opinion ne peut se fonder que sur le grand nombre d'intonations sonores et musicales qu'offre la langue Grecque, ainsi que la plupart des idiomes méridionaux.

Je ne crois pas que la déclamation de la tragédie présente aucun autre rapport avec le récitatif, elle étoit soumise à un rhythme beaucoup plus décidé, et n'avoit point d'aussi savantes modulations.

Il en est de même de la comparaison si souvent renouvelée, entre l'Opéra et la tragédie ancienne, on n'en peut pas imaginer de moins juste et qui montre moins de connoissance de l'esprit de l'antiquité *. La danse et la musique des Grecs n'avoient presque rien de commun avec les Arts auxquels nous donnons aujourd'hui les mêmes noms. Que diroit-on à présent d'un genre de musique tout-à-fait simple, qui ne feroit que marquer la mesure des vers? La poésie dominoit absolument dans la tragédie Grecque; tout le reste ne servoit qu'à la faire valoir et lui cédoit le pas. Dans l'opéra, au contraire, la poésie n'est qu'un accessoire, un moyen de lier le tout; elle disparoît, pour ainsi dire, dans son entourage. Le plus grand mérite d'un drame d'opéra est d'offrir

* Barthélemy lui-même fait cette fausse comparaison dans une note du Chap. 70 d'Anacharsis.

une esquisse poétique, dont les autres Arts viendront remplir et colorier les contours. Cette anarchie des plaisirs, cette lutte brillante, où la musique, la danse et la peinture prodiguent à l'envi leurs prestiges les plus séducteurs, est l'essence de l'opéra. C'est le trouble de mille sensations confuses qui en fait le charme et la magie. Si l'on vouloit le rapprocher de la sévérité du goût antique, ne fût-ce que par un seul point, par la simplicité du costume, tout l'enchantement seroit détruit, toute la bigarrure du reste ne pourroit plus se supporter. Les habits éclatans et bizarres, la dorure, les illuminations, le fracas de toute espèce sied bien à l'opéra; c'est ce qui fait passer tant d'invraisemblances, c'est ce qui permet aux Héros désespérés de partir après une roulade, ou en prolongeant une cadence; ce ne sont pas des hommes véritables, mais une espèce singulière de créatures chantantes qui peuplent cette terre de féerie, aussi n'y perdons nous pas grand chose quand on nous donne un opéra dans une langue étrangère; nous faisons peu d'attention aux paroles, et d'ailleurs elles se confondent avec le bruit de la musique. Ce qui

nous importe, c'est que la langue soit sonore et harmonieuse, qu'elle offre beaucoup de voyelles ouvertes et de finales accentuées pour le récitatif. On auroit tort assurément de vouloir ramener l'Opéra à la sévérité de la tragédie Grecque, mais c'est aussi un très-grand tort que de vouloir les comparer.

Le chant du Chœur, accompagné d'une seule flûte, et composé en général d'intonations détachées, d'après le genre syllabique de l'ancienne musique Grecque, ne recouvroit pas du tout les paroles. Nos vieilles chansons nationales dans toute leur simplicité, les anciens chants qui retentissent encore sous les voûtes de nos Eglises, peuvent nous donner quelqu'idée de l'espèce de charme solennel qui y étoit attaché. Nous devons croire que la musique ne voiloit en aucune manière la poésie, puisque les chœurs et les morceaux lyriques en général étoient la partie la plus ornée de la diction. Ce sont des vers très-difficiles à comprendre pour nous, et qui devoient l'être même pour les contemporains; c'est là que se trouvent les transitions les plus subites, les expressions

les plus inattendues, les images et les allusions les plus hardies. Comment les Poëtes auroient-ils prodigué un art aussi exquis, s'il eut été perdu à la représentation? l'étalage d'ornemens sans but n'étoit pas du tout dans le genre des Grecs.

Il régnoit sans doute, dans la versification de leurs tragédies, une parfaite régularité et une élégance achevée, mais non une symétrie roide et monotone; outre la variété infinie des strophes lyriques, sans cesse diversifiées par le Poëte, les Grecs avoient encore plusieurs mètres particuliers: celui qu'on nommoit anapeste, pour indiquer le passage du dialogue au genre lyrique, et deux pour le dialogue même, dont l'un de beaucoup le plus usité, le Trimètre ïambique, servoit à l'expression des sentimens contenus, et l'autre, le Tetramètre trochaïque, à celle de l'abandon passionné. Il faudroit entrer trop avant dans les profondeurs de l'art de la versification Grecque pour donner une idée plus exacte de la nature et de la signification de ces mètres différens. Je n'ai même fait ces observations qu'afin de répondre à ceux qui ne

cessent de parler de la simplicité des anciennes tragédies. Cette simplicité existoit, du moins chez les deux plus anciens poëtes, dans l'ordonnance générale du plan, mais la plus riche variété de coloris poétique étoit déployée dans l'exécution. Il est aisé de comprendre qu'on exigeoit des acteurs une exactitude scrupuleuse dans la déclamation des vers, puisque la délicatesse de l'oreille Grecque étoit blessée d'une faute de quantité, relative à une seule syllabe, même dans la prose d'un Orateur.

Nous allons nous occuper maintenant de l'essence même de la tragédie Grecque. On convient en général que le genre de la composition, ou plutôt de la manière de présenter le sujet, en étoit idéal. Il ne faut pas inférer de là que l'on n'y montrât que des êtres moralement accomplis. Dans un pareil état de perfection, le choc des passions sur lequel se fonde l'intérêt dramatique ne pourroit jamais exister. On prêtoit aux héros tragiques des foiblesses, des fautes, souvent même des crimes; mais il y avoit dans l'ensemble de leurs sentimens et de leurs pensées, quelque

chose de plus élevé que la réalité. L'on donnoit à chaque personnage autant de dignité et de grandeur que la part qu'il prenoit à l'action pouvoit le permettre. Il y a plus, le propre de la composition idéale est de transporter la fiction dans une sphère supérieure à la nôtre. La poésie dramatique doit nous présenter le modèle de l'homme comme dégagé de la terre, elle doit le délivrer de cette chaîne pesante qui l'assujettit ici bas ainsi qu'un serf attaché à la glèbe. Mais comment y réussira-t-elle ? Ne créera-t-elle qu'une image légère, qui flottera dans le vague des airs ? Lui ôtera-t-elle tout ce qui donne à la matière de la solidité et de la consistance ? C'est ce qui n'arrive que trop souvent lorsqu'on se livre dans les Arts à la recherche exclusive de l'idéal. On ne produit que des ombres fugitives, que des phantômes vaporeux, qui, privés des élémens réels de la nature et de la vie, ne peuvent produire sur nous aucune impression durable. Il avoit été accordé aux Grecs de réunir l'idéal et le réel, ou (en laissant de côté les dénominations scholastiques), d'associer une grandeur surnaturelle à toute la vérité de la nature. Loin de s'égarer

dans des imitations indécises et vacillantes, ils plaçoient la statue de l'homme sur la base éternelle et inébranlable de la liberté morale. Semblable à son modèle, et composée d'élémens terrestres ainsi que lui, elle étoit raffermie par son propre poids, et sa masse imposante et majestueuse ajoutoit à sa solidité.

La liberté morale et la fatalité sont les idées dominantes de la tragédie ancienne. Elles sont les pôles opposés de ce monde idéal, et c'est par leur contraste mutuel qu'elles se manifestent à nos yeux. La libre volonté de l'ame, attestée par un sentiment invincible, est la gloire de l'homme et sa seule propriété. Plus les anciens lui attribuoient d'énergie, plus la puissance terrible contre laquelle elle vient si souvent se briser, prenoit à leurs yeux de grandeur. Tant que l'événement étoit indécis, tant que l'homme luttoit encore, il croyoit n'être aux prises qu'avec la force extérieure et matérielle; force accidentelle, variable, sur laquelle son courage a remporté bien des victoires, et ce n'étoit qu'après avoir succombé qu'il reconnoissoit dans son ennemi l'irrésistible Destinée. Ce n'est point, en effet, le présent dont

l'homme croit toujours disposer, ce sont les événemens écoulés, cette chaîne indestructible que la volonté humaine a si peu formée, c'est le passé irrévocable, transporté par l'imagination dans l'avenir, qui a donné l'idée du Destin. Les anciens voyoient le Destin comme une Divinité sombre et implacable, habitant une sphère inaccessible et bien au-dessus de celle des Dieux, car les Dieux du paganisme, simples représentans des forces de la nature, quoique infiniment supérieurs à l'homme, étoient placés sur le même niveau que lui vis-à-vis de cette puissance suprême. C'est ce qui détermine la manière tout-à-fait différente dont ils apparoissent dans Homère et dans les tragiques Grecs. Chez l'un, les Dieux ne se montrent qu'accidentellement, et ne peuvent donner au poème épique aucune beauté plus relevée que le charme du merveilleux. Dans les tragédies, au contraire, ils se présentent le plus souvent comme les ministres du Destin, ou les organes intermédiaires de ses arrêts, et si quelquefois ils manifestent leur nature divine par leur libre volonté, ils sont alors, ainsi que l'homme, obligés de combattre contre le sort.

La peinture ennoblie de l'homme et celle de sa lutte avec la Destinée, est donc ce qui constitue la Tragédie, dans le sens qu'y attachoient les anciens. Nous sommes accoutumés à donner le nom de tragiques à tous les événemens terribles ou malheureux, et il est certain que les catastrophes sanglantes sont celles que la Tragédie se plait surtout à dépeindre. Cependant un dénouement funeste n'y est point une condition nécessaire. Plusieurs tragédies anciennes, telles que les Euménides, Philoctète, et sous de certains rapports Œdipe à Colonne, sans faire mention d'un grand nombre de pièces d'Euripide, finissent d'une manière heureuse.

Pourquoi donc la Tragédie choisit-elle de préférence les objets propres à inspirer l'effroi, et combat-elle ainsi nos goûts et nos désirs les plus naturels? Cette question, souvent proposée, et à laquelle nous avons déjà touché en passant, n'a jamais été complétement résolue. On a dit que notre plaisir à ces spectacles terribles, dérivoit de la comparaison de notre état tranquille avec le trouble et les orages des passions. Mais si nous prenons un vif

intérêt aux Héros d'une pièce, nous devons oublier notre propre situation, pour peu que nous y pensions encore, c'est que notre émotion a été bien légère et que la tragédie a manqué son objet. On a encore avancé que nous remarquions, avec satisfaction, le bon effet moral que produit sur nous-mêmes, la vue de cette justice théâtrale qui finit par récompenser les bons et punir les méchans; mais ceux qui s'apercevroient que des exemples aussi effrayans leur sont salutaires, feroient de tristes découvertes dans leur propre cœur, et ils devroient éprouver l'humiliation qui décourage l'ame, plutôt que le sentiment de dignité qui la relève. D'ailleurs, cette exacte rétribution n'est point indispensable au dénouement d'une bonne tragédie. Un Poëte doit oser finir par la peinture de la douleur des justes et du succès des méchans, lorsqu'il a su nous inspirer les pensées qui font trouver dans la conscience, et dans la perspective d'un autre avenir, le rétablissement de l'équilibre. Vaut-il donc mieux dire avec Aristote que la tragédie a pour but d'épurer les passions en inspirant la terreur et la pitié? Mais, d'abord, les commentateurs n'ont jamais pu s'accorder

sur le sens de cette proposition, et ils ont eu recours aux explications les plus forcées. On peut lire ce que dit Lessing sur ce sujet dans sa Dramaturgie. Il met en avant une interprétation nouvelle et croit qu'Aristote a voulu soumettre la poésie à l'exactitude du calcul ; mais les démonstrations mathématiques ne donnent lieu à aucun débat, et ce genre d'évidence ne peut guère s'appliquer à la théorie des beaux Arts. En supposant toutefois que la Tragédie pût opérer en nous une pareille guérison morale, toujours le feroit-elle au moyen de sentimens douloureux, tels que la terreur et la pitié, et il resteroit à expliquer comment son action sur nous, pourroit, au moment même, être accompagnée de plaisir. D'autres se sont contentés d'avancer, que ce qui nous attire aux représentations tragiques est le besoin d'éprouver de violentes secousses morales qui nous arrachent à l'insipidité de notre vie journalière : ce besoin existe, il est vrai, et je l'ai déjà reconnu ; il a été l'origine des combats de bêtes féroces et de Gladiateurs qu'on a vus chez les Romains ; mais nous, bien moins endurcis, nous, enclins à des émotions plus douces,

désirerons nous voir descendre les demi-Dieux et les Héros dans l'arène sanglante, pour ébranler nos organes par le spectacle de leurs douleurs ?

Non, ce n'est pas dans la vue de la souffrance qu'est le secret du plaisir de la tragédie, ce n'est pas même là ce qui explique l'avide curiosité avec laquelle on a pu regarder les effroyables combats du Cirque. On y voyoit déployer des facultés, telles que l'adresse, la force et le courage, qui s'allient de près aux qualités morales de l'homme, et commandent l'admiration. Je me plais à faire dériver de deux sources également pures cette satisfaction cachée qui se mêle à notre pitie pour les douleurs déchirantes que dépeint une belle tragédie. C'est le sentiment de la dignité de la nature humaine qui se réveille à la vue de ces modèles héroïques, ou c'est l'espoir de saisir, au travers de l'apparente irrégularité de la marche des événemens, la trace mystérieuse d'un ordre de choses plus élevé qui peut-être s'y dévoile. Ces deux sources de plaisir viennent souvent à se réunir.

Si donc la Poésie tragique ne recule pas devant les images les plus terribles, la raison s'en trouve dans son but même, c'est-à-dire, dans le contraste qu'elle est destinée à nous présenter. Puisqu'une force invisible et immatérielle ne peut se manifester et donner sa mesure, que par la résistance qu'elle oppose à une puissance extérieure et qui tombe sous nos sens, la liberté morale ne se fait connoître que par ses victoires sur l'instinct physique. Tant qu'elle ne reçoit pas d'en haut l'appel au combat, elle repose inactive dans le sein de l'homme, et lui laisse remplir en paix la vocation de sa nature matérielle. C'est donc dans l'état de guerre que se montre la moralité, et si le but de la Tragédie est jamais de nous instruire, sa leçon n'est autre que celle-ci : l'ame ne peut attester ses droits à la nature divine, qu'en méprisant son lien terrestre, en souffrant toutes les douleurs et en surmontant tous les obstacles, dès qu'il s'agit de soutenir ses plus augustes priviléges.

Je renvoye mes lecteurs, pour tout ce qui tient à cette question, à l'excellent traité de Kant, sur le Sublime. On doit seulement re-

gretter que ce philosophe n'ait pas fait une application plus directe de ses idées, aux tragédies anciennes, lesquelles paroissent avoir été peu connues de lui.

Ce qui distingue encore essentiellement la tragédie antique de la nôtre, c'est le Chœur. Il faut envisager le Chœur comme la personnification des pensées morales qu'inspire l'action, comme l'organe des sentimens du poëte qui parle lui-même au nom de l'humanité toute entière. C'est-là l'idée générale que nous devons nous en former, si du moins nous ne sortons pas du point de vue poétique, le seul qui nous intéresse dans ce moment. Cette idée d'ailleurs n'est point en contradiction avec la destination plus particulière qu'on donnoit quelquefois au Chœur : ainsi, par exemple, il avoit été introduit dans les fêtes de Bacchus à l'occasion d'une circonstance locale, et il prenoit toujours chez les Grecs un caractère national très-prononcé. Nous avons déjà vu que les Athéniens, par une suite de leur esprit démocratique, pensoient que toute action importante devoit avoir une sorte de publicité. Lors même qu'ils transportoient leurs fictions dans les siècles

héroïques, où le régime monarchique avoit été en vigueur, ils ramenoient les Héros au système républicain, en les mettant en communication sur la scène avec les plus anciens du peuple, ou avec d'autres personnages de la même classe. Il faut convenir que rien n'étoit moins conforme aux mœurs des tems héroïques, telles qu'Homère nous apprend à les connoître, mais la poésie dramatique, se fiant à la puissance de ses moyens, traitoit alors les usages plus anciens ainsi que la Mythologie, avec le sentiment de sa propre liberté.

C'est ainsi que les Poëtes Grecs introduisoient le Chœur sur la scène, et qu'ils le lioient avec leurs fictions, de manière à renoncer le moins possible à la vraisemblance. On vouloit que dans chaque pièce, quelque rôle particulier qu'il y jouât d'ailleurs, il fut avant tout le représentant de l'esprit national, et ensuite le défenseur des intérêts de l'humanité; le Chœur étoit, en un mot, le spectateur idéal, il modéroit les impressions excessivement violentes ou douloureuses d'une action quelquefois trop voisine de la réalité, et en offrant au spectateur véritable, le reflet de ses propres

émotions, il les lui renvoyoit adoucies par le charme d'une expression lyrique et harmonieuse, et le plongeoit dans la région plus calme de la contemplation.

Les Critiques modernes n'ont jamais trop su que faire du Chœur. Il faut d'autant moins s'en étonner, que déjà Aristote ne nous donne pas à ce sujet d'explication satisfaisante; Horace nous dépeint bien mieux le Chœur, lorsqu'il en fait la voix universelle, qui proclame les saintes lois de la moralité, qui exprime la sympathie pour les gens de bien, qui les instruit et les conseille, qui doit vanter la justice, la modération, la frugalité, et chercher à ramener parmi les hommes toutes les vertus de l'âge d'or. Quelques auteurs de nos jours, sans songer que le Chœur n'étoit pas placé sur le théâtre, lui ont assigné l'office d'empêcher que la scène ne restât vide; d'autrefois ils ont simplement blâmé les anciens poëtes, d'avoir chargé leurs pièces de cet accompagnement incommode et superflu, et se sont recriés sur l'inconvenance de traiter de tant de choses secrètes en présence d'un si grand nombre de témoins. On a encore prétendu

que la présence continuelle du Chœur servoit principalement à motiver l'unité de lieu, observée dans les pièces Grecques, puisque le poëte n'auroit pu changer le lieu de la scène sans commencer par chasser tous ces personnages, ce qu'il auroit fallu motiver; enfin on a mis en avant, que le Chœur avoit été conservé, pour ainsi dire par hasard, depuis la première origine de la Tragédie; et comme il étoit aisé de remarquer que, dans Euripide, le plus moderne des poëtes Grecs, il ne joue point un rôle nécessaire à l'ensemble de la pièce, et qu'il n'y est qu'un ornement épisodique, l'on s'est cru en droit de conclure que les Grecs n'avoient qu'un pas de plus à faire dans l'art dramatique pour s'en débarrasser entièrement. Nous pourrions écarter toutes ces explications superficielles, en alléguant un fait historique assez accrédité. On a dit que Sophocle avoit écrit en prose, au sujet du Chœur, pour réfuter les principes avancés par quelques autres poëtes de son tems. Cette opinion seule prouve qu'on ne croyoit pas que ce grand tragique fut capable de s'en tenir aveuglément à des usages reçus,

mais qu'on reconnoissoit en lui cet esprit philosophique, qui se rend compte de ses motifs.

Des poëtes modernes, et même des poëtes du premier rang, ont souvent cherché, depuis la renaissance de l'étude de l'antiquité, à introduire le Chœur dans leurs pièces, mais sans avoir une idée précise et surtout une idée active de sa destination. Comme notre danse et notre musique ne sont point faites pour lui, et que d'ailleurs il n'y a dans nos théâtres, aucune place qui puisse lui être destinée, la tentative de le naturaliser chez nous ne réussira jamais que difficilement.

En général, la tragédie Grecque dans sa forme originelle, sera toujours une production exotique dans nos climats. Elle ne pourra obtenir quelque apparence de succès, que sur les théâtres consacrés aux exercices préparatoires et aux savans essais des poëtes, sous les yeux d'un petit nombre d'amateurs. Le sujet fondamental de l'ancienne tragédie, la véritable Mythologie Grecque, paroîtroit aussi bizarre à la plupart des spectateurs, que la forme même des pièces et la manière dont elles étoient

représentées. Vouloir faire entrer dans ce moule étranger une matière qui ne peut lui convenir, telle que l'Histoire, ne seroit qu'une tentative inutile, où les désavantages les plus évidens, ne laisseroient aucun espoir de compensation.

Je nomme la Mythologie le sujet, ou la matière principale de la tragédie Grecque. Il a existé, il est vrai, deux tragédies historiques, composées par des auteurs Grecs, l'une la prise de Milet de Phrynicus, et l'autre, que nous possédons encore, les Perses d'Eschyle. Mais ces deux exceptions, au milieu d'une multitude d'exemples contraires, servent à confirmer la règle, et cela d'autant plus, qu'elles appartiennent à une époque, où l'art tragique n'étoit point encore parvenu à sa pleine maturité. On sait que les Athéniens condamnèrent Phrynicus à l'amende, pour le punir de les avoir trop douloureusement affectés, par la peinture de malheurs contemporains que peut-être ils auroient pu détourner. Ce jugement est dur et inique, sans doute; mais il montre cependant un sentiment juste des convenances et des bornes de l'art dramatique. L'idée que la calamité dont on nous présente la peinture est

réelle et rapprochée de nous, trouble et agite notre ame, et nous cessons d'être susceptibles de ce calme contemplatif qui seul permet de recevoir la pure impression de la poésie tragique.

Les fables héroïques, au contraire, se montrent dans l'éloignement, et sous le jour brillant, mais incertain, du merveilleux. A l'époque la plus florissante de la tragédie Grecque, le surnaturel avoit déjà l'avantage d'être, pour ainsi dire en même tems, l'objet du doute et de la foi; de la foi, en ce qu'il s'appuyoit sur un grand ensemble d'opinions reçues; du doute, en ce qu'on ne peut jamais se transporter avec un intérêt aussi immédiat, dans l'ordre des prodiges, que dans celui qui nous offre l'image rapprochée de notre vie habituelle. La Mythologie Grecque étoit un tissu de traditions locales et de souvenirs nationaux, également révérés comme servant de suite à la Religion et de commencement à l'Histoire, et conservés vivans dans la pensée du peuple par les monumens et les fêtes publiques. Une foule de poëtes épiques ou mythologiques avoient déjà manié ces sujets

et les avoient d'avance préparés pour la scène, ensorte que les auteurs tragiques n'eurent, si l'on peut s'exprimer ainsi, qu'à enter leur poésie sur de la poésie. Toutes les conditions les plus éminemment favorables à la dignité, à la grandeur des fictions, à la facilité de tenir à distance les petites idées accessoires, avoient donc été accordées aux poëtes, et les plus rares talens se réunirent aux circonstances les plus heureuses. Une légende fabuleuse avoit tout ennobli dans ces races issues des Dieux, composées de Héros, et déjà depuis long-tems enlevées aux regards des hommes. Les êtres prodigieux dont elle consacroit la mémoire paroissoient doués d'une force surnaturelle; mais loin qu'ils fissent preuve d'une sagesse et d'une vertu sans mélange, ils se présentoient avec des passions violentes et indomptées. C'étoit un tems d'effervescence et de férocité; la culture sociale n'avoit pas encore défriché la terre, et les jets vigoureux de productions nuisibles ou bienfaisantes, annonçoient la force créatrice d'une nature jeune et féconde. Elle pouvoit mettre au jour des monstres cruels et sauvages, mais sans annoncer jamais cette pente à la corruption qui se développe dans

les siècles où ont vieilli les lois, et qui nous remplit de dégoût et d'horreur. Les crimes de la Fable sont, pour ainsi dire, au-dessus de la juridiction humaine, et soumis uniquement au tribunal du Ciel.

On a prétendu que les Grecs, en qualité de républicains zélés, prenoient un plaisir particulier à voir représenter les catastrophes sanglantes qui avoient amené la chute de leurs anciens rois, et l'on voudroit nous faire envisager leur tragédie comme une satire de la constitution monarchique. Une pareille intention n'eût été, chez les poëtes, qu'une vue politique, tout à fait incompatible avec le genre d'intérêt qu'ils cherchoient évidemment à exciter; et l'effet de leurs pièces eût toujours été contraire à leur but. D'ailleurs, la plupart de ces antiques races de Rois, qui, par un long enchaînement de crimes et de vengeances mutuelles, ont fourni à la tragédie les sujets de ses tableaux les plus terribles, telles que la race des Pélopides à Mycène, et des Labdacides, à Thèbes, n'étoient point d'origine Athénienne, et c'est surtout aux Athéniens que ces représentations théâtrales étoient consacrées.

,yons pas que les Poëtes ayent jamais
à rendre odieux sur la scène, les anciens
de leur patrie; ils présentoient, au con-
aire, à la vénération publique Thésée, le chef
des Héros de leur contrée, comme un modèle
de justice et de modération, comme le pro-
tecteur des opprimés, et même comme le fon-
dateur de la liberté générale, c'étoit une de
leurs flatteries favorites envers le peuple, que
de montrer combien Athènes, dès les tems fa-
buleux, l'emportoit, d'un commun aveu, par
l'équité, l'humanité et l'influence au dehors,
sur toutes les autres villes Grecques.

La grande révolution qui changea les royaumes
indépendans des premiers siècles de la Grèce
en une confédération de petits états libres,
avoit ouvert un abîme entre les tems héroïques
et les siècles plus civilisés, et la seule généa-
logie de quelques familles encore subsistantes
franchissoit cet intervalle. L'éloignement qui
en résultoit donnoit une grandeur idéale à la
stature des Héros tragiques; car les choses
humaines ne se laissent point considérer de
près sans perdre leur effet sur l'imagination.
On ne pouvoit appliquer à l'époque encore

sauvage, où vivoient ces êtres extraordinaires, la règle bornée des mœurs bourgeoises et domestiques, et l'imagination étoit forcée de remonter vers l'état primitif de la société. Avant qu'il y eut des constitutions, avant que les idées qui les fondent se fussent développées, les dominateurs d'un monde non encore ordonné, suivoient les lois qu'ils s'imposoient à eux-mêmes, et une volonté énergique avoit un espace immense pour s'exercer : aussi voyoit-on dans ces royaumes héréditaires des exemples plus frappans des brusques vicissitudes du sort, que dans les tems d'égalité politique qui leur ont succédé; à cet égard encore, le rang élevé des héros de la Fable étoit, sinon essentiel, du moins singulièrement favorable à la poésie tragique; ce n'est pas, comme l'ont souvent prétendu les modernes, que le sort de ces hommes qui exercent leur influence sur tout un peuple, soit seul assez important pour nous intéresser; ni que l'élévation des sentimens doive revêtir les attributs d'une dignité extérieure, pour imposer le respect. Les tragiques Grecs ne nous peignent jamais le renversement des races royales dans ses rapports avec l'état des peuples; ils nous montrent tou-

jours l'homme dans le Roi, et loin de nous présenter la pourpre dont il est revêtu, comme une distinction qui le sépare de ses semblables, ils nous laissent voir, à travers ce voile éclatant, toutes les blessures d'un cœur déchiré. Ce n'est pas la pompe du trône, mais l'ensemble des mœurs des Héros qu'exige la tragédie. On peut en juger d'après les ouvrages des Auteurs de nos jours, qui ont placé la scène de leurs pièces dans le palais des Rois Européens. Ils n'ont pas dû emprunter les traits de la réalité, puisque rien n'est moins propre aux tableaux de la tragédie qu'une cour moderne et la vie qu'on y mène. Lors donc qu'ils ne peignent pas au hasard les mœurs arbitraires d'une royauté idéale, ils tombent dans la gêne de l'étiquette, gêne encore plus fatale au talent d'émouvoir et de caractériser, que la contrainte imposée par le cercle rétréci des relations bourgeoises.

La Mythologie ne paroît offrir qu'un petit nombre de sujets aussi favorables à la tragédie que la funeste histoire des Atrides. En parcourant les noms des pièces de théâtre anciennes qui ne nous sont jamais parvenues, on a de la peine à comprendre, comment la plupart des

fables mythologiques, telles que nous les connoissons, ont pu remplir les conditions qu'exige une composition tragique. Il est vrai que les variantes, entre les traditions des mêmes faits, offroient un grand choix aux poëtes, et qu'au milieu de cette vacillation d'idées, il leur étoit tellement facile de changer encore, à leur gré, les circonstances des événemens, qu'aucun d'eux ne se croyoit seulement obligé d'adopter dans ses divers ouvrages les mêmes suppositions; mais il faut surtout expliquer cette prodigieuse fécondité de la Mythologie, par la loi générale que nous voyons régner chez les Grecs, dans toute l'histoire des arts. Chaque genre principal devoit assimiler à sa propre essence les divers élémens qui lui étoient offerts, ainsi l'Epopée développoit les fables héroïques avec le calme et la facilité brillante qui la caractérisent, et la Tragédie leur donnoit l'énergie, la gravité, la marche rapide et serrée, qui lui sont nécessaires. Les sujets mythologiques étoient, pour ainsi dire, refondus par les divers poëtes, et ce qui, dans cette immense variété, ne paroissoit pas digne de la poésie tragique, servoit à former des petites pièces de théâtre, d'un

genre, à la fois idéal et badin, nommées des drames satyriques.

Je chercherai à rendre plus sensible l'ensemble de ces idées sur la tragédie Grecque, par une comparaison tirée de la Sculpture, où l'on verra peut-être quelque chose de plus qu'un simple jeu de l'imagination. L'ancienne Epopée semble, dans la poésie, donner l'idée du bas-relief, et la Tragédie celle du groupe isolé. La fiction d'Homère est une production de la Mythologie, et ne s'en est jamais entièrement distinguée, de même que les figures du bas-relief ne se détachent point complétement du fond qui les soutient. Ces figures ne ressortent que d'une manière imparfaite et leur arrondissement est à peine indiqué, ainsi que dans l'Epopée tout est présenté à distance et reculé dans le passé. Dans le bas-relief les figures se montrent sur tout de profil, comme dans le poème d'Homère, les Héros sont caractérisés par les traits les plus simples. Dans l'un ainsi que dans l'autre les objets se suivent sans se grouper, et paroissent s'avancer successivement. On a souvent observé que l'Iliade ne forme pas un tout nettement circonscrit, mais

qu'elle laisse entrevoir à l'imagination les scènes qui ont dû suivre ou précéder celles qu'elle a décrites. De même le bas-relief n'a point de limites précises et pourroit se continuer dans les deux sens opposés; aussi les anciens le consacroient-ils surtout à des imitations qui peuvent s'étendre indéfiniment, telles que les représentations de danses, de combats, de sacrifices, et l'employoient-ils sur les surfaces tournantes, comme sur les vases et les frises de rotonde, où la courbure nous dérobe les deux extrémités, et où, à mesure que nous en faisons le tour, nous voyons paroître un nouvel objet, tandis qu'un autre se dérobe à nos regards. On croit éprouver un effet semblable en avançant dans la lecture des chants d'Homère, notre esprit se fixe sur ce qui lui est présenté dans l'instant même, et laisse s'évanouir successivement tous les objets plus éloignés.

Dans le groupe détaché et dans la tragédie, au contraire, la Sculpture et la Poésie nous offrent un tout complet et renfermé dans ses propres bornes. Pour le séparer de la nature réelle, chacune place son ouvrage sur une base élevée, et pour ainsi dire sur un terrain

idéal; elle le préserve ainsi de tout rapprochement accidentel, et fixe nos regards sur les figures, qui seules doivent les arrêter. Dans le groupe isolé, les formes complétement arrondies sont exprimées au moyen du travail le plus exquis, et cependant la Sculpture a dédaigné l'illusion des couleurs, elle veut nous annoncer, par la matière pure et inaltérable dont elle se sert, qu'elle ne nous présente pas l'image d'une vie passagère, mais celle d'une création éternelle et incorruptible.

La beauté est le but de la Sculpture, et le repos étant la situation la plus avantageuse à la beauté, convient aux figures isolées; l'action, au contraire, forme le lien du groupe et sert à l'expliquer. Le groupe donc, qui présente à nos yeux la beauté et le mouvement, doit réunir l'un et l'autre au plus haut degré. C'est ce qui a lieu lorsque l'artiste trouve le moyen de tempérer l'expression des violentes douleurs du corps ou de l'ame, par celle du courage, de la dignité, ou de la grâce, de manière que la vérité la plus touchante dans le sentiment, n'altère point la noble régularité des traits. Le mot de Winckelmann, à cet

égard est fort ingénieux. « L'expression, dit-il, » fut employée pour suppléer en quelque sorte » à la beauté; car chez les anciens la beauté » étoit la juste balance de l'expression *. »

C'est là ce qui fait que les groupes de la Niobé et du Laocoon sont des chefs-d'œuvre inimitables, l'un dans le style grave et sublime, l'autre dans le style noble et gracieux. La comparaison avec la tragédie ancienne se présente ici d'autant plus naturellement, que nous savons qu'Eschyle et Sophocle ont chacun composé une tragédie sur la fable de Niobé, et que celle de Laocoon en a fourni une à Sophocle. On voit dans le Laocoon les violens efforts de la douleur corporelle et ceux de l'ame qui veut lui résister, maintenus dans un merveilleux équilibre. Les enfans, objets de notre tendre pitié plutôt que de notre admiration, en implorant le secours de leur père, ramènent vers lui nos regards,

* Histoire de l'art chez les anciens par Winckelmann, traduite de l'allemand, Liv. IV Chap. III, page 416. (balance, ici, veut apparemment dire mesure.)

tandis que Laocoon lui-même, les yeux élevés vers le Ciel, semble chercher les Dieux et les invoquer inutilement : semblables à cette inexorable destinée qui enveloppe si souvent les mortels dans les mêmes disgrâces, d'affreux serpens enchaînent ces trois infortunés de leurs tortueux replis. Nous voyons la lutte la plus terrible comme la plus inutile, et toutefois l'expression de la dignité morale n'échappe point à nos yeux. La souplesse des contours, la régularité des proportions, la noblesse des figures, se font encore admirer de nous, et une imitation si propre à inspirer l'horreur, paroît nous être présentée avec une sorte de ménagement, puisqu'une atmosphère de beauté et de grâce semble répandue sur l'ensemble de cette étonnante production.

L'effroi et la pitié se réunissent de même dans l'impression que nous fait éprouver le groupe de la Niobé. La terreur, ainsi que les flèches invisibles, descend de ce Ciel irrité, que les regards plaintifs et la bouche entr'ouverte d'une mère infortunée paroissent vouloir accuser. La plus jeune des filles de Niobé, dans cet âge innocent où l'on ne craint encore que pour

soi-même, saisie d'une mortelle terreur, se refugie dans le sein de sa mère; jamais l'instinct conservateur de la vie n'a été exprimé avec autant de délicatesse, et jamais on a vu un plus bel emblême du dévouement sublime que la figure de Niobé. Comme elle s'incline pour recevoir sur elle seule les flèches meurtrières! quelle fierté courroucée, et pourtant quel amour maternel dans ses traits admirables! On croit voir commencer sa terrible métamorphose, et, d'après le sens profond de la Fable, les coups redoublés du Ciel semblent déjà la changer en pierre. Quel artiste que celui qui non-seulement a fait passer dans le marbre la vie et le sentiment le plus exalté, mais qui a su y faire admirer les approches de l'endurcissement et de la mort! Quel chef-d'œuvre que celui qui nous offre dans un prodige de difficulté vaincue, un prodige de beauté, de céleste noblesse et de touchante sensibilité!

L'on sent au travers des émotions violentes que la vue de ces groupes inimitables excite dans notre sein, quelque chose qui nous invite au recueillement de la contemplation, et c'est ainsi que la tragédie ancienne, en nous pré-

sentant l'image la plus vive et quelquefois la plus déchirante de la vie humaine, trouve le moyen de ramener nos pensées sur le mystère à jamais impénétrable de notre destination.

QUATRIÈME LEÇON.

Progrès de l'art tragique chez les Grecs. — Les différens styles qui en déterminent les époques marquantes. — Eschyle. — Liaison entre les parties d'une Trilogie d'Eschyle. — Des autres ouvrages de ce poëte. — Vie et caractère de Sophocle. — Appréciation de ses diverses tragédies.

Il ne nous est parvenu qu'une bien foible partie des trésors immenses que possédoient les Grecs dans le genre tragique, trésors sans cesse accumulés par l'émulation qu'excitoit le prix décerné dans les fêtes publiques des Athéniens. De tant de poëtes rivaux, il n'en est que trois, Eschyle, Sophocle et Euripide, dont les ouvrages nous soient restés, et encore ces ouvrages sont-ils en bien petit nombre, eu égard à la prodigieuse fécondité du génie de leurs auteurs; il est vrai que ces mêmes poëtes furent choisis par les juges d'Alexandrie, pour servir de base à l'étude de l'ancienne littérature Grecque;

mais c'étoit peut-être moins en raison de leur mérite exclusif, que parce qu'ils offrent des exemples bien caractérisés des différens genres de style tragique. Nous ne possédons que sept pièces de théâtre d'Eschyle et autant de Sophocle ; mais on peut juger, d'après le témoignage des anciens, qu'il se trouve heureusement dans ce nombre quelques-unes de leurs tragédies les plus célèbres. La quantité de pièces d'Euripide qui nous restent est bien plus considérable, il seroit même à désirer qu'on put en échanger plusieurs, contre d'autres ouvrages perdus pour nous, et par exemple, contre les drames satyriques d'Acheus, d'Eschyle et de Sophocle, contre quelques pièces très-anciennes de Phrynicus qu'il seroit curieux de comparer avec celles d'Eschyle, ou contre les tragédies plus modernes d'Agathon, poëte un peu postérieur à Euripide, et que Platon nous dépeint comme un jeune homme aimable, mais efféminé.

Nous laissons à ceux qui font une étude particulière de l'antiquité, le soin de démêler ce qu'il peut y avoir de vrai dans l'histoire si connue de Thespis et de son char, de ses courses

vagabondes, du visage barbouillé de lie des premiers comédiens improvisateurs, du défi dont un bouc étoit le prix, et d'où l'on dit qu'est dérivé le nom de la Tragédie. Eschyle le premier s'avança à pas de géant dans la carrière, tira l'art dramatique de ces commencemens grossiers, et l'éleva tout-à-coup à cette forme noble et régulière que nous lui voyons dans ses ouvrages. Nous en venons donc directement à ce poëte.

Le style, je prends ce mot dans le sens des arts du dessein et non dans celui qui s'applique seulement à la manière d'écrire, le style dis-je, des tragédies d'Eschyle est grand, sévère et quelquefois dur. L'heureuse justesse des proportions et la grâce harmonieuse distinguent le style de Sophocle. Celui d'Euripide est mou, voluptueux, vague et même diffus dans son abondante facilité. L'éclat des détails y nuit à l'effet de l'ensemble.

D'après l'analogie que le développement libre et régulier des beaux arts, chez les Grecs, avoit généralement établie entre leurs

progrès, on peut comparer les principales époques de la Tragédie avec celle de la Sculpture. Eschyle correspond à Phydias, Sophocle à Polyclète, et Euripide à Lysippe. Phydias créa des images sublimes des Dieux; mais pour ajouter à leur éclat il leur prêta une magnificence étrangère, et pour représenter leur puissance surnaturelle il les revêtit de ces formes prononcées, qui réveillent l'idée de violens efforts plutôt que d'un repos majestueux. Polyclète porta si loin la parfaite exactitude dans les proportions, qu'une de ses statues fut appelée le modèle de la beauté. Lisyppe fit preuve d'un talent brillant pour les imitations animées; mais déjà de son tems la Sculpture avoit dévié de sa destination primitive, et cherchoit davantage à exprimer le charme du mouvement et de la vie, que le calme pur et solennel des figures idéales.

On doit considérer Eschyle comme le créateur de la tragédie; elle sortit armée de toutes pièces de son cerveau, comme Pallas de celui de Jupiter. Il lui donna de nobles alentours, la plaça sur un théâtre digne d'elle, et conçut l'idée du pompeux appareil qui lui convient.

Non-seulement il instruisit le Chœur dans la musique et dans la danse, mais il ne dédaigna pas de monter lui-même sur la scène. Il donna plus de développement au dialogue, et assigna des bornes à la partie lyrique, qui cependant occupe encore une trop grande place dans ses tragédies. Les caractères y sont dessinés par un petit nombre de traits hardis et vigoureux, les plans en sont d'une simplicité remarquable. Il n'entendoit pas l'art de diviser une action par une distribution riche et variée, ni de soumettre une intrigue et son dénouement à une marche régulière; de là vient qu'il y a dans ses pièces des momens stationnaires que les chants excessivement prolongés du Chœur rendent peut-être encore plus sensibles; mais en revanche toutes les fictions d'Eschyle annoncent l'élévation et la profondeur de son ame; ce ne sont pas les émotions douces, c'est la terreur qui domine chez lui; il découvre la tête de Méduse aux spectateurs saisis d'effroi. La manière dont il présente le Destin est véritablement terrible, on voit cette Divinité inflexible planer au-dessus des mortels avec une sombre majesté. La Tragédie d'Eschyle semble marcher sur un cothurne d'airain. Des formes

gigantesques apparoissent de partout aux regards. Il a l'air de se contraindre lorsqu'il ne peint que des hommes, il se plaît à nous montrer des Dieux, et surtout des Titans, ces Divinités plus anciennes, qui désignent les forces ténébreuses de la nature encore en désordre, et qui, dès long-tems plongées dans le Tartare, sont retenues enchaînées au-dessous d'un monde lumineux et bien ordonné. Le langage qu'il prête à ces êtres fantastiques est grand et surnaturel comme eux; de là résultent de brusques transitions, un entassement d'épithètes, souvent dans la partie lyrique des figures entremêlées, et par conséquent une grande obscurité. Il paroît se rapprocher du Dante et de Shakespear par l'originalité bizarre de l'ensemble de ses images, et l'on retrouve chez ces deux poëtes ces beautés sévères et ces grâces un peu sauvages, que les anciens admiroient dans Eschyle.

Il florissoit à l'époque même où la liberté récemment sauvée, déployoit sa plus grande énergie, et il paroît pénétré de la fierté qu'elle inspire. Il fut témoin oculaire des événemens si grands et si glorieux pour sa patrie, où la

puissance prodigieuse des Perses avoit été abaissée et presque anéantie sous les règnes de Darius et de Xerxès. Il combattit lui-même, avec beaucoup de valeur, à Marathon et à Salamine; et il célèbre dans sa tragédie des Perses, à travers un voile léger, le triomphe auquel il avoit contribué, lorsqu'il dépeint l'affront que reçut la majesté des Perses par le retour honteux et précipité du malheureux Xerxès dans son royaume. Il décrit avec les couleurs les plus vives le combat de Salamine, un enthousiasme guerrier anime cette pièce et celle des sept Chefs devant Thèbes. L'inclination personnelle du poëte pour la vie des héros s'y montre de partout. Le Sophiste Gorgias a dit avec vérité, qu'en donnant ce grand spectacle, Eschyle avoit été inspiré par Mars et non par Bacchus. Il faut se souvenir que ce n'étoit point Apollon, mais Bacchus, que les poëtes tragiques regardoient comme leur divinité tutélaire, et qu'on ne voyoit pas uniquement en lui le Dieu du vin et de la joie, mais celui de l'inspiration la plus élevée.

Il est très-remarquable que nous ayons parmi les pièces d'Eschyle qui nous restent,

une Trilogie complète, c'est-à-dire, une réunion de trois pièces destinées à être jouées de suite. L'histoire nous apprend à cet égard que, dans l'origine, les Poëtes ne disputoient pas le prix avec une seule pièce, mais avec trois, dont les sujets pouvoient ne pas se lier ensemble, et que le tout étoit représenté dans le même jour, ainsi qu'un quatrième drame dans le genre satyrique, qu'ils avoient coutume d'y joindre.

Par rapport à l'Art tragique, nous devons saisir l'idée de la Trilogie sous un aspect un peu différent. Quoiqu'une tragédie ne puisse pas se prolonger indéfiniment, comme les poèmes d'Homère (auxquels les Rapsodes ont souvent ajouté), et qu'elle doive former un tout bien terminé, il arrive cependant, que plusieurs tragédies, dont les actions sont évidemment déterminées par les mêmes décrets du sort, paroissent en se réunissant, décrire une espèce de grand Orbite où ces décrets achèvent de s'accomplir. Le choix du nombre de trois s'explique encore ici très-facilement, puisqu'il présente deux objets en contraste, et le point de vue qui les concilie.

Cette réunion de plusieurs tragédies avoit l'avantage de laisser dans l'ame, par la contemplation de ce grand ensemble, une impression générale complète, et beaucoup plus satisfaisante que celle qu'auroit produite chacune des pièces prise isolément. D'ailleurs ces trois tragédies pouvoient, à volonté, représenter des actions qui se succédoient immédiatement, ou qui étoient séparées par de longs intervalles de tems.

Les trois pièces d'Eschyle, qui nous serviront à donner une idée plus claire de ce que nous entendons par Trilogie; sont Agamemnon, les Coephores que nous appelons ordinairement Electre, et les Euménides ou les Furies. Le sujet de la première de ces pièces est le meurtre d'Agamemnon à son retour de Troïe; dans la seconde, Oreste venge son père en donnant la mort à sa mère (*facto pius et sceleratus eodem*), action fondée sur les plus puissans motifs, mais qui n'en révolte pas moins tous les sentimens de la nature et de la moralité. Oreste a beau être appelé, en qualité de souverain, à exécuter

la justice dans sa propre famille, on ne lui pardonne pas de s'introduire, sous un déguisement, dans le palais de l'usurpateur de son trône, et d'agir comme un vil assassin. Si le souvenir de son père paroît devoir l'absoudre à ses propres yeux, Clytemnestre, toute criminelle qu'elle est, n'en est pas moins sa mère, et la voix du sang s'élève au dedans de lui pour l'accuser. C'est ce combat intérieur que la tragédie des Euménides nous représente comme l'objet d'un différend entre les Dieux. Les uns accusent Oreste, les autres le justifient, mais enfin la sagesse divine, sous la forme de Minerve, concilie tous les avis, ramène la paix, et met un terme à cette longue suite de vengeances et de crimes qui a désolé la maison des Atrides.

Il s'écoule, entre la première et la seconde de ces pièces, un grand espace de tems, pendant lequel Oreste parvient à l'âge d'homme; la seconde et la troisième se suivent au contraire immédiatement. Oreste, aussitôt qu'il a tué sa mère, s'enfuit à Delphes, et c'est là qu'il se trouve au commencement de la pièce des Euménides. Chacune des deux premières tra-

gédies fait donc évidemment allusion à celle qui la suit; à la fin d'Agamemnon, on entend Cassandre et le Chœur prédire à l'orgueilleuse Clytemnestre et à son complice Egisthe, qu'ils recevront de la main d'Oreste le salaire de leurs crimes; de même dans les Coephores, Oreste, après l'accomplissement de son forfait, ne peut trouver aucun repos; les Furies, vengeresses du parricide, commencent à le poursuivre, et il annonce le dessein qu'il a formé, d'aller chercher un refuge dans le temple de Delphes.

La liaison est donc évidente, et l'on pourroit regarder ces trois pièces, qui étoient en effet représentées de suite, comme trois grands actes d'un même drame. J'insiste là-dessus, pour préparer d'avance la justification de Shakespear et d'autres auteurs modernes, auxquels on a tort d'opposer l'exemple des anciens, puisque les poëtes Grecs ont aussi embrassé sous le même point de vue un grand cercle de destinées.

Eschyle a voulu nous peindre dans sa tragédie d'Agamemnon, comment il étoit

possible de tomber tout d'un coup du faîte du bonheur et de la gloire dans l'abîme de l'infortune. Au moment où Troïe vient d'être renversée, après le succès d'une entreprise digne d'être célébrée par le plus grand poëte du monde, et qui doit retentir d'âge en âge dans la postérité, un Roi, un héros, le chef suprême de l'armée des Grecs, Agamemnon, aussitôt qu'il met le pied sur le seuil de son palais, est immolé par son épouse infidèle au milieu des joyeux préparatifs d'un festin. Son trône est usurpé par un vil suborneur, et ses enfans abandonnés, sont livrés à l'exil ou à l'esclavage.

D'après l'intention qu'avoit le Poëte, de rendre encore plus frappante cette terrible vicissitude du sort, il devoit d'abord célébrer la prise de Troïe. C'est ce qu'il a fait, dans la première moitié de la pièce, d'une manière extraordinaire si l'on veut, mais certainement énergique et propre à saisir l'imagination. Il est important pour Clytemnestre de n'être pas surprise par le retour inopiné de son époux; elle a donc fait préparer de Troïe à Mycène une suite de fanaux, dont les feux subitement

allumés doivent lui annoncer ce grand événement. La tragédie commence par le discours d'un Garde, qui prie les Dieux de le délivrer de ses veilles pénibles ; il se plaint de consumer sa vie, exposé à la froide rosée, d'avoir vu dix fois se renouveler la révolution des astres, dans l'attente toujours inutile du signal qui doit le délivrer, et il exhale sa plainte solitaire sur la corruption qui s'est introduite dans le palais de son maître. Au même instant brille la flamme désirée, et il court annoncer cette heureuse nouvelle à la Reine. On voit alors paroître un chœur de Vieillards; ils célèbrent, dans leurs chants la guerre de Troïe, sous le rapport mystérieux de la fatalité, ils remontent à son origine, aux anciennes prédictions des Oracles, au sacrifice d'Iphigénie qui a été le prix du départ ; Clytemnestre explique au Chœur les motifs de son sacrifice d'action de grâces : alors s'avance le Hérault Talthybius qui a tout vu de ses propres yeux ; il peint le spectacle épouvantable de l'assaut, du pillage, de l'incendie de la ville, l'ivresse des vainqueurs et le triomphe du chef suprême Agamemnon. Ce n'est qu'avec répugnance, et comme craignant d'interrompre son hymne de réjouissance, qu'il

révèle les malheurs des Grecs, leur dispersion, les naufrages multipliés qui annoncent déjà le courroux des Dieux. L'on voit ici à quel point le Poëte s'est peu occupé de l'unité de tems, ou plutôt, comment il a usé de sa puissance surnaturelle, en faisant voler vers son but terrible, les heures trop lentes dans leur cours. Bientôt paroît Agamemnon, monté sur un char, à la tête d'une marche triomphante, et peu après un autre char, rempli d'un riche butin, sur lequel est assise Cassandre, que les lois de la guerre ont rendue la prisonnière et l'esclave du chef de l'armée. Clytemnestre salue son époux avec une joie et un respect hypocrites; elle fait étendre de précieux tapis de pourpre brodés d'or par ses femmes esclaves, afin que les pieds du vainqueur ne touchent pas la terre. Agamemnon refuse d'abord, avec une sage modération, cet honneur réservé aux Dieux seuls, enfin il se rend aux sollicitations de Clytemnestre, et entre avec elle dans le palais. Le Chœur exprime d'une manière lugubre les sombres pressentimens qu'il commence à concevoir. BientôtClytemnestre revient sur la scène pour

attirer, par un discours affectueux, la malheureuse Cassandre dans le piège qu'elle lui tend : celle-ci reste immobile et muette, mais à peine la Reine est-elle partie, que saisie par une prophétique fureur, elle éclate en plaintes d'abord confuses, mais qui bientôt prenant le caractère le plus énergique, dévoilent au chœur des Vieillards le passé et l'avenir. Elle a devant les yeux toutes les horreurs commises dans cette maison funeste ; l'épouvantable festin de Thyeste qui a fait reculer le soleil ; les ombres des enfans déchirés lui apparoissent sur le faîte de l'édifice ; elle voit même préparer le meurtre de son maître, et quoique frissonnant à l'aspect du sang, frappée d'égarement, elle court au devant d'une mort inévitable et se précipite dans le Palais. On entend derrière la scène les gémissemens d'Agamemnon mourant, le Palais s'ouvre, Clytemnestre paroît auprès du corps inanimé de son époux et de son Roi. Dans son audace criminelle, non-seulement elle avoue son forfait, mais elle s'en glorifie comme d'une juste vengeance, comme d'une rétribution légitime pour la mort de sa fille Iphigénie, sacrifiée à l'ambition d'Agamemnon. Le poëte

ne fait indiquer à Clytemnestre que foiblement, et en les repoussant dans le lointain, des motifs moins relevés, tels que sa jalousie contre Cassandre et son lien coupable avec l'indigne Egyste, ce qu'il a jugé nécessaire pour sauver la dignité de l'action. Il ne falloit cependant pas qu'il représentât l'épouse d'Agamemnon comme une femme foible et séduite, il devoit lui donner les traits prononcés de ce siècle héroïque, si fécond en catastrophes sanglantes, où les passions exerçoient tout leur empire, et où les dimensions de la nature humaine paroissoient plus grandes que de nos jours. Qu'y a-t-il de plus révoltant, qui montre une corruption plus profonde, que d'admettre des crimes odieux au sein de la plus lâche foiblesse? Si le poëte est condamné à nous peindre des actions atroces, il ne faut en aucune manière qu'il cherche à les pallier, ou à en adoucir l'horreur. En ranimant le souvenir du sacrifice d'Iphigénie, Eschyle a fait usage de la seule ressource que lui offrit son sujet, pour tempérer le sentiment trop douloureux que laisseroit le meurtre d'Agamemnon; dès lors ce Roi n'est plus innocent, un premier forfait retombe sur sa tête, et,

suivant d'antiques opinions religieuses, la malédiction divine pèse encore sur sa maison. Egyste, l'auteur de sa ruine, est le fils de ce même Thyeste, sur qui son père a exercé une si monstrueuse vengeance, et cet enchaînement funeste, ouvrage d'une destinée rémunératrice, est sans cesse rendu présent à la pensée, par les sombres chants du Chœur et par les prophéties de Cassandre.

Je ne m'occuperai point dans ce moment des Coephores, pièce qui se lie immédiatement à celle d'Agamemnon; je me réserve d'en parler lorsque j'établirai un point de comparaison entre les trois Tragiques Grecs, d'après la manière dont ils ont traité le même sujet.

Celui des Euménides est, comme je l'ai dit, la défense et l'absolution d'Oreste, c'est un procès criminel, mais dans lequel ce sont des Dieux qui accusent, qui justifient et qui président au tribunal. Le poëte, en donnant à cette cause toute l'importance et la gravité qu'exigeoit la majesté des Dieux, mettoit ainsi sous les yeux des Grecs ce qu'ils connois-

soient de plus digne de respect. La scène s'ouvre devant le fameux temple de Delphes, qui occupe le fond du théâtre. On voit la vieille Pythie s'avancer en costume sacerdotal, et invoquer tous les Dieux qui avoient présidé et présidoient encore à l'Oracle. Elle s'adresse ensuite au peuple assemblé, c'est-à-dire aux spectateurs, et entre dans le temple pour se placer sur le trépied, mais aussitôt elle revient saisie d'épouvante, et raconte ce qu'elle a vu: un homme souillé de sang, dans l'attitude d'un suppliant, et tout autour des femmes endormies avec des chevelures de serpens. Après ce discours elle quitte la scène, et rentre dans le temple. Apollon s'avance alors, avec Oreste en habit de voyageur, tenant le glaive et la branche de laurier dans ses mains. Le Dieu lui promet sa protection future, et lui ordonne de se réfugier à Athènes, en le recommandant à Mercure (qu'on suppose présent quoique invisible), comme à la Divinité tutélaire des voyageurs, et surtout de ceux qui cherchent à dissimuler leur marche. Oreste sort par l'issue des étrangers. Apollon entre dans le temple qui reste ouvert, et au fond duquel on aperçoit les Furies endormies sur

des sièges. Alors paroît l'ombre de Clytemnestre qui monte l'escalier de Caron, et se rend de l'orchestre sur le théâtre. Il ne faut pas se la figurer comme un phantôme livide et décharné ; elle étoit semblable aux êtres vivans, plus pâle seulement, avec le sein couvert de blessures, et enveloppée de draperies d'une apparence légère et aérienne ; elle réveille les Furies par ses cris mêlés de reproches et disparoît, probablement en s'enfonçant sous terre. Les Divinités infernales sortent de leur assoupissement, et voyant qu'Oreste leur est échappé, elles se livrent à un égarement sauvage, et dansent en tumulte sur le théâtre. Apollon sort du temple à ce bruit ; les accable de son courroux, et les chasse, comme des êtres profanateurs, des lieux qui lui sont consacrés. On doit se représenter le dédain sublime et l'attitude menaçante de l'Apollon du Vatican, armé de son arc et de son carquois, mais revêtu de la tunique et de la chlamyde.

La scène change, et comme les Grecs, dans ces choses là, ne se donnoient point de peines inutiles, peut-être le fond du Théâtre

restoit-il le même et, dans ce cas-là, il étoit censé représenter le temple de Minerve (l'Aréopage) sur la colline de Mars. Les décorations latérales étoient remplacées par d'autres qui offroient la peinture d'Athènes et du pays qui l'entoure. Oreste arrive de nouveau par l'entrée des étrangers, il embrasse la statue de Pallas, placée devant le temple, en implorant son secours. Le chœur des Furies le suit de près. Le poëte lui-même nous apprend qu'elles étoient couvertes de vêtemens noirs avec des ceintures de pourpre et des serpens dans les cheveux. Leurs masques, où d'après les principes de la Sculpture antique, l'âge n'étoit que légèrement indiqué, ressembloient aux têtes de Méduse, belles et terribles à la fois. Le Chœur arrivoit sur le théâtre bientôt après Oreste, mais pendant le reste de la pièce il se tenoit au bas de l'orchestre. Jusque-là les Furies s'étoient montrées pareilles à des bêtes féroces, enragées de ce qu'on leur enlève leur proie; à présent elles solennisent, par leurs chants, avec une dignité tranquille, l'office redoutable qu'elles exercent parmi les mortels. Elles réclament la tête d'Oreste qui leur est due, et la dévouent par des paroles

magiques et mystérieuses à des tourmens éternels. Ces chants sont interrompus par l'arrivée de Pallas, la vierge guerrière; appelée par les prières de son protégé, elle accourt sur son char à quatre chevaux. Elle demande ce qu'on veut d'elle, et écoute avec un calme majestueux, la supplication d'Oreste et celle des Furies ses antagonistes. Après avoir pesé avec sagesse leurs raisons mutuelles, elle accepte la fonction d'arbitre suprême qui lui est offerte par les deux parties. Les Juges convoqués prennent leurs places sur les degrés du temple. Le Hérault embouche la trompette et impose silence au peuple comme pour la séance d'un tribunal véritable. Apollon s'avance, et quoique les Furies refusent son intervention, il commence l'apologie de son client : alors les raisons pour et contre l'action d'Oreste se débattent dans un dialogue vif et entrecoupé. Les Juges jettent leurs petites pierres dans l'urne, Pallas en ajoute une blanche, tout est dans la plus vive attente. Oreste en proie à des angoisses mortelles s'écrie :

O Phœbus Apollon, quelle sera l'issue de cette cause ?

Et les Furies à leur tour,

Oh! nuit obscure, mère de notre race, vois-tu comme on nous traite ici ?

Les pierres sont comptées, le nombre des noires et des blanches se trouve égal, en conséquence l'accusé, d'après la décision de Pallas, est déclaré absous. Il éclate en vives actions de grâces, tandis que les Furies se révoltent contre l'audace insolente des nouveaux Dieux, qui se croient tout permis contre l'ancienne race des Titans. Pallas supporte leur courroux avec indifférence, elle leur parle avec bonté, même avec une sorte de respect, et ces êtres, ailleurs si indomptables, ne peuvent résister à sa douce éloquence. Les Furies s'engagent à regarder comme sacrée la terre où règne Pallas. La Déesse à son tour promet de leur accorder un sanctuaire sur le territoire d'Athènes, où elles seront appelées *Euménides*, c'est-à-dire, bienveillantes. Tout finit par une marche solennelle et des chants

de bénédictions; des troupes de femmes, d'enfans et de vieillards, avec des draperies de pourpre, et des flambeaux allumés, accompagnent les Furies, devenues des Divinités tutélaires d'Athènes, jusques aux lieux qui leur sont consacrés.

Jetons maintenant un coup-d'œil sur la Trilogie toute entière. Dans Agamemnon, on voit la volonté humaine, déployant sa plus grande puissance, entreprendre et exécuter l'action. Le personnage principal est une femme coupable, et la pièce finit par l'impression révoltante du triomphe de la tyrannie et du crime. J'ai déjà montré la relation de la catastrophe, avec la fatalité qui l'a préparée.

L'action, dans les Coephores, est en partie ordonnée par Apollon, et tient sous ce rapport à une disposition précédente du Destin, et en partie inspirée par des impulsions naturelles, la soif de la vengeance qui tourmente le fils d'Agamemnon, et son amour fraternel pour la malheureuse Electre. Ce n'est qu'après avoir immolé sa mère, que le combat entre des sentimens éga-

lement sacrés, s'élève dans le cœur d'Oreste, et le spectacle de cette lutte terrible et non terminée, ne peut laisser aucune impression satisfaisante dans l'ame des spectateurs.

Dans la tragédie des Euménides, le génie d'Eschyle s'élève dès le commencement à la plus grande hauteur. Tout l'intérêt des événemens qui ont précédé, s'y trouve rassemblé comme dans un foyer unique. Oreste n'y est plus qu'un instrument aveugle du Destin, la liberté d'action est passée toute entière dans la sphère des Dieux, et Pallas y est proprement le personnage principal. Lorsque le conflit entre les devoirs les plus sacrés se présente dans la vie, il offre une difficulté insoluble pour l'homme, et cette difficulté, sous la forme d'une cause, est ici portée par le poëte devant le tribunal des Dieux; ceci me conduit au sens profond que renferme l'ensemble. L'ancienne Mythologie est généralement symbolique, mais non allégorique, ce qui est très-différent. L'allégorie est une pure fiction, un être imaginaire y personnifie une idée abstraite. Dans le symbole, au contraire, cette même idée est représentée par un objet réel,

déjà existant dans l'univers, mais tellement propre à devenir l'image sensible d'une notion intellectuelle, qu'il la rappelle naturellement à notre esprit.

Les Titans désignent surtout les forces primitives de la nature et de l'ame, encore enveloppées de leur mystérieuse obscurité. Les nouveaux Dieux sont l'emblême des loix physiques et morales dont nous avons acquis une connoissance distincte. Ceux-là sont alliés de plus près au Chaos, ceux-ci appartiennent à un monde déjà organisé.

Les Furies représentent la puissance redoutable de la conscience, sous l'aspect de ses terreurs et de ses sombres pressentimens, ce sont les remords de l'imagination qui ne cèdent point à la raison. En vain Oreste se retrace-t-il à lui-même les puissans motifs de son action, le cri du sang ne cesse point de le poursuivre. Apollon est le Dieu de la jeunesse, celui de la généreuse effervescence, de l'indignation passionnée, des actions audacieuses; c'est lui qui a dû ordonner la vengeance. Pallas est la sagesse réfléchie, la jus-

tice, la modération, et c'est elle seule qui peut terminer le différend.

Le sommeil des Furies dans le temple, est déjà symbolique. Le sanctuaire d'une divinité, l'asyle sacré de la Religion, peut seul faire trouver au malheureux qui s'y réfugie, le soulagement de ses remords. A peine Oreste ose-t-il en sortir, qu'il voit apparoître le phantôme de sa mère; et les Divinités infernales se réveillent autour de lui. Le discours de l'ombre de Clytemnestre est rempli de figures symboliques; ce sont des images du même genre que les attributs des Furies, la couleur noire, les torches pâles et vacillantes, les serpens qui sucent le sang; l'égalité des motifs qui justifient et condamnent l'action, est désignée par l'égalité des suffrages; enfin la fiction toute entière est un symbole. Apollon, le dieu du jour, l'emblême des connoissances claires et lumineuses de notre ame, a en horreur les êtres ténébreux qui en désignent les mouvemens terribles et involontaires, ce sont cependant ces mêmes Furies qui prennent sous leur sauve-garde les liens sacrés de la nature, ce sont elles qui poursuivent celui qui a osé

braver la voix du sang; il y a donc en nous des sentimens, tels que ceux de fils et de père, que les motifs raisonnés les plus clairs en apparence doivent ménager avec respect, et des points auxquels on ne peut toucher sans exciter les Furies; c'est peut être ce que veut dire l'asîle qu'on finit par accorder à ces Divinités. Le territoire d'Athènes est le séjour des lumières et de la raison, il représente la partie éclairée de notre ame; le sanctuaire des Euménides est cette partie sombre et mystérieuse de nous-mêmes, qu'on peut appeler si l'on veut ou superstitieuse ou sacrée, mais que le raisonnement ne doit jamais chercher à envahir.

Nous devons d'autant moins nous étonner du sens profond renfermé dans les poésies d'Eschyle, que ce poëte, suivant Cicéron, étoit de l'école pythagoricienne.

Eschyle s'étoit aussi proposé quelques buts politiques, et surtout celui de célébrer la gloire d'Athènes. On peut voir comme il repousse dans l'ombre, Delphes, le centre du culte religieux de la Grèce. Oreste ne peut

y trouver un refuge que contre la première atteinte de la persécution, et c'est à la terre de la justice et de la modération, que son entière délivrance est réservée. Eschyle vouloit encore, et c'étoit son but principal puisqu'il y voyoit le salut d'Athènes, présenter sous un jour favorable l'établissement de l'Aréopage *, de ce tribunal incorruptible, et

---

* Je ne puis trouver dans aucun auteur ancien, que cette intention ait jamais été expressément attribuée à Eschyle, cependant elle est impossible à méconnoître, surtout dans le discours de Pallas, à commencer par le 680.e vers, ce qui s'accorde avec le témoignage de l'histoire. Elle nous apprend que l'année même où cette pièce fut représentée, la 1.re de la 80.e Olympiade, un certain Ephialtes fut assassiné pendant la nuit, parce qu'il avoit voulu soulever le peuple contre l'Aréopage, gardien sévère de l'ancienne constitution, qui mettoit un frein à la licence démocratique.

Eschyle remporta le premier prix des jeux scéniques, et cependant on sait qu'il abandonna Athènes bientôt après, et qu'il passa en Sicile les dernières années de sa vie. Il est possible que les juges des jeux Olympiques lui eussent rendu justice, et que cependant le parti populaire eût encore conservé contre lui assez d'a-

toutefois plein de douceur, où Pallas étoit censée jeter une boule blanche en faveur de l'accusé. Idée ingénieuse du poëte qui veut honorer l'humanité des juges. Il nous montre encore dans cette tragédie comment, d'une longue suite de malheurs et de crimes, on peut voir sortir une institution qui soit un bienfait pour tout un peuple.

On demandera si ces buts étrangers à une pièce, n'altèrent pas la pure impression qu'elle doit produire. Sans doute ils pourroient y nuire, si, dans des occasions pareilles, on suivoit l'exemple d'Euripide et de plusieurs autres auteurs. Chez Eschyle, ces motifs accessoires sont toujours subordonnés à la poésie. Il sait rattacher les objets réels à de grandes et nobles

---

nimosité pour qu'il se crut obligé de quitter sa patrie, sans qu'aucun arrêt formel de bannissement eût été prononcé. Je ne puis voir qu'une fable dans ce qu'on débite sur les convulsions mortelles des enfans et l'avortement des femmes à l'aspect effroyable des Furies, on n'auroit pas couronné un poëte qui eût profané la fête en donnant lieu à de pareils accidens.

images, et les placer ainsi dans une région supérieure.

Nous possédons dans l'Orestie, car c'est ainsi qu'on appeloit les trois tragédies prises ensemble, un des poèmes les plus sublimes auquel se soit jamais élevée l'imagination des hommes, et c'est vraisemblablement aussi ce que le génie d'Eschyle a produit de plus mûr et de plus parfait. Il ne fit du moins paroître ces trois pièces sur la Scène Athénienne, que lorsqu'il eut atteint sa soixantième année, et ce fut la dernière fois qu'il y disputa le prix. Chacune des tragédies de ce poëte est cependant remarquable, soit parce qu'elle développe quelqu'une des qualités particulières de son esprit, soit parce qu'elle montre le degré auquel l'art dramatique étoit alors parvenu. Les Suppliantes me paroissent être un de ses premiers ouvrages; il est vraisemblable que cette pièce faisoit partie d'une trilogie dont elle occupoit le milieu; on peut retrouver dans le catalogue des pièces d'Eschyle, le nom des deux tragédies auxquelles elle se lioit, les Egyptiens et les Danaïdes; la première peint la fuite des Danaïdes, lorsqu'elles

abandonnèrent l'Egypte pour éviter un mariage odieux et sacrilége avec leurs cousins. La seconde les présente implorant et obtenant un asile à Argos ; la troisième a pour sujet le meurtre des époux qu'elles avoient acceptés malgré elles.

Dans les Suppliantes, le Chœur ne prend pas simplement part à l'action, comme dans les Euménides, mais il en est le personnage principal, celui vers lequel se dirige tout l'intérêt; une tragédie disposée de la sorte, ne peut pas intéresser l'esprit par la peinture des caractères, ni toucher le cœur par celle des passions. Le Chœur (composé au moins de cinquante jeunes filles) n'a qu'une ame et qu'une voix. Le poëte a du se contenter de lui attribuer les traits généraux, d'abord de l'humanité, puis du sexe et de l'âge, et enfin de la nation. Toutefois, si Eschyle a désiré lui donner ce dernier caractère, il n'y a du moins pas véritablement réussi. Les Danaïdes parlent beaucoup de leur race étrangère, sans en laisser apercevoir la trace dans le genre particulier de leurs discours. Au vague de la peinture, se joint encore celui de l'intérêt

qu'on y prend; ces pensées, ces résolutions, ces actions, qui ressemblent aux mouvemens d'une armée en bon ordre, ne paroissent jamais venir du fond de l'ame; nous nous transportons vivement dans la situation et les sentimens d'un être qui nous est intimément connu, mais on ne peut pas s'identifier avec une masse uniforme de copies répétées. On seroit tenté de n'envisager la pièce des Suppliantes, ainsi que celle qui la précédoit, que comme de simples scènes isolées, faites pour servir d'introduction à la catastrophe véritablement tragique qu'offroit la dernière pièce de la Trilogie, les Danaïdes. Cependant, il est très-douteux que dans cette dernière pièce même, Eschyle ait voulu réunir tout l'intérêt sur Hypermnestre, la seule d'entre toutes ses sœurs qui ressente de la pitié et de l'amour. Il eût fallu détruire l'effet des autres tragédies et présenter les Danaïdes sous un aspect trop odieux; les Grecs, à cette époque de l'art, n'exigeoient pas dans chaque pièce isolée un grand développement d'action, mais ils vouloient que le poëte se montrât fidèle à l'esprit de l'ensemble formé par leur réunion: il est donc vraisemblable que la dernière tra-

gédie offroit, ainsi que les autres, dans les chants majestueux du Chœur, l'expression des plaintes, des désirs, des peines et des prières communes, qui devoit dominer peut-être dans ces fêtes publiques, consacrées à solenniser les sentimens et les douleurs de l'humanité.

De même, dans la tragédie des sept Chefs devant Thèbes, les deux personnages dont les discours remplissent la plus grande partie de la pièce, le Roi et le messager, parlent plutôt en vertu de leur emploi que d'après leurs sentimens particuliers. C'est un sujet épique revêtu de la pompe de la tragédie, que la peinture de cette ville en danger et des sept chefs, semblables aux géans armés contre le ciel, qui portent sur leurs boucliers l'emblême de leur audace, et ont juré la ruine de Thèbes avec les plus horribles sermens. Cette préparation, qui excite un intérêt graduellement augmenté, est digne du moment véritablement terrible qu'elle est destinée à amener. Etéocle immobile et renfermé en lui-même, a jusqu'alors prêté une oreille attentive aux paroles du messager, et s'est con-

tenté d'opposer un guerrier Thébain à chacun des six ennemis qui menacent une des portes de la ville, mais aussitôt qu'il apprend que son frère, que Polynice, est le septième de ces chefs, il veut le combattre lui-même, et malgré toutes les prières du Chœur, saisi par les Furies qu'a évoquées la malédiction paternelle, il se sent entraîné vers ces lieux funestes où l'attendent le fratricide et la mort.

La guerre même n'est point un objet propre à la tragédie, aussi le poëte, après en avoir dépeint les préparatifs menaçans, nous conduit-il rapidement à sa conclusion. La ville est sauvée, les deux frères qui se disputoient le trône, sont tombés par les mains l'un de l'autre, victimes de leur propre fureur, et les chants funéraires du Chœur et des filles Thébaines, qui se partagent pour leur rendre les derniers devoirs, terminent la pièce. Nous devons observer que Sophocle commence sa tragédie d'Antigone, par la résolution que prend cette princesse de braver une défense inhumaine, et de ne pas laisser le corps de son frère Polynice sans sépulture, tandis que cette même résolution est ici entrelacée avec la fin de la

tragédie. On peut conclure de là que cette pièce d'Eschyle, ainsi que celle des Coephores en annonçoit immédiatement une autre.

On a prétendu qu'Eschyle n'avoit composé sa tragédie des Perses, que pour satisfaire la curiosité d'Hieron, roi de Syracuse, qui désiroit voir l'image de la guerre fameuse que les Grecs venoient de soutenir. Je voudrois pouvoir admettre cette version de l'histoire, mais il en existe une autre, d'après laquelle il sembleroit que cette pièce avoit déjà paru sur le théâtre d'Athènes. Quoi qu'il en soit, elle est fort inférieure aux autres tragédies d'Eschyle, soit relativement au choix du sujet, contraire à la règle générale dont nous avons parlé, soit à l'égard de la composition même. A peine l'attente est-elle excitée par le songe d'Atossa, que toute la catastrophe arrive avec le premier messager, et il n'est plus possible que l'action avance d'un pas. Mais si ce n'est pas un drame véritable, c'est du moins une belle hymne à la liberté, déguisée sous la forme des lamentations du chœur, qui déplore la chute de la puissance des Perses. Le Poëte montre beaucoup de sagesse dans

cette pièce et dans celle des sept Chefs devant Thèbes, lorsqu'il ne nous peint pas l'issue du combat comme fortuite, ainsi que le fait presque toujours Homère, mais qu'il nous montre l'événement, déterminé d'avance par la sagesse réfléchie d'un côté, et par un aveuglement orgueilleux de l'autre. Rien en effet ne doit être accordé au hazard dans une tragédie.

Prométhée enchaîné occupoit aussi le milieu entre deux autres pièces, Prométhée apportant le feu du Ciel, et Prométhée délivré. Je ne sais toutefois si nous pouvons admettre que la première de ces pièces fit partie d'une Trilogie, puisque c'étoit évidemment un drame satyrique. Nous possédons un fragment considérable du Prométhée délivré, dans la traduction latine d'Attius.

Prométhée enchaîné est la représentation de la douleur inébranlable, et même de la douleur immortelle d'un Dieu. Cette tragédie où la scène est placée sur un rocher désert, battu des flots du vaste Océan, nous montre cependant tout l'univers, l'Olympe et la terre, comme à peine raffermis sur le bord de l'abyme effroyable au fond duquel

ont été précipités les Titans. L'idée d'une Divinité qui se sacrifie elle-même, a été mystérieusement présentée aux hommes dans plusieurs religions, et semble un pressentiment confus du Christianisme. Ici elle offre un contraste effrayant avec notre consolante révélation, Prométhée ne se soumet pas volontairement à la douleur, mais il expie sa rebellion contre la puissance suprême, rebellion qui n'a consisté que dans le dessein généreux de perfectionner la race humaine. Il est lui-même le symbole de l'homme sur la terre, comme lui doué d'une prévoyance funeste, comme lui enchaîné à son étroite existence et sans allié dans l'univers, il ne peut opposer aux forces inexorables de la nature, qu'une volonté ferme et le sentiment de sa haute vocation. Les autres fictions des poëtes Grecs sont des morceaux tragiques isolés, celle-ci est la Tragédie elle-même, dans toute son âpreté primitive, qui, révélant son génie le plus intime nous terrasse et nous anéantit.

Cette pièce offre peu d'action extérieure. La souffrance et la volonté se voyent dès le commencement dans Prométhée, la souffrance

et la volonté s'y retrouvent jusqu'à la fin. Il faut cependant admirer l'art avec lequel le Poëte a su mettre du mouvement et de la variété dans la peinture d'un sort irrévocable, et proportionner la grandeur de Prométhée à celle du monde surnaturel dans lequel il le place. Il peint d'abord le silence du Titan, pendant que deux Divinités terribles, la Force et la Violence, obligent Vulcain, ému d'une pitié inutile, à l'enchaîner cruellement; puis il nous fait entendre la plainte solitaire de Prométhée et ensuite les épanchemens de sa douleur, lorsque les Nymphes Océanides, par leur pitié tendre et craintive, l'engagent à ouvrir son ame, à dévoiler les causes de son malheur, et même à leur révéler l'avenir, ce qu'il ne fait cependant qu'avec une sage réserve. Eschyle nous montre alors le vieux Océan, Dieu de race Titanique et parent de Prométhée, qui vient le visiter dans son infortune, et qui, paroissant vouloir s'employer avec zèle en sa faveur, l'invite néanmoins à se soumettre à Jupiter, sur quoi le fier Titan le renvoye avec indignation.

Une autre victime de la même tyrannie, la

malheureuse Nymphe Io, entraînée de lieu en lieu par un égarement funeste, est alors présentée par le poëte. Prométhée lui prédit ses courses à venir et une destinée finale qui se lie avec la sienne propre, puisque du sang d'Io, après plusieurs générations successives, doit naître son libérateur. Il soutient jusqu'au bout son caractère indomptable, lorsque Mercure, se présentant comme le messager des Dieux usurpateurs, et lui demandant avec des prières mêlées de menaces, par quel moyen Jupiter peut affermir son trône contre les atteintes du sort, Prométhée refuse de révéler son secret, et à l'instant même, au milieu des éclairs, de la foudre, de la tempête et du tremblement de terre, il est précipité au fond du gouffre de l'enfer avec le rocher qui le tenoit attaché. Jamais le triomphe au sein de l'oppression n'a été célébré avec plus de majesté et de gloire, et l'on a de la peine à comprendre comment le poëte, dans son Prométhée délivré, a pu se soutenir à cette hauteur.

En général, les pièces du théâtre d'Eschyle nous prouvent, ainsi que plusieurs autres exemples, que dans les arts comme dans la

nature, les productions gigantesques ont toujours précédé celles qui offrent des proportions plus régulières, et qu'on voit peu à peu les œuvres des hommes descendre par toutes les gradations possibles, en passant d'abord par l'élégance et ensuite par la recherche maniérée, pour finir par tomber dans l'insipidité. Ces tragédies nous montrent encore que c'est à sa première apparition que la poésie se rapproche davantage de la nature d'un culte religieux, tel du moins que les hommes en conçoivent l'idée à cette époque de la civilisation.

Un mot d'Eschyle, qui nous a été conservé, prouve qu'il cherchoit à maintenir la poésie à ce degré, où elle s'allie aux choses du Ciel, et qu'il évitoit à dessein de la rabaisser au niveau des arts laborieusement perfectionnés par les hommes. Ses frères l'exhortoient à composer un nouveau Pœan. « L'Hymne antique de Tynnichus » leur répondit-il « est excellente, et je craindrois bien » qu'il n'en fut de la mienne comme des » nouvelles statues comparées aux anciennes; » car celles-ci, avec toute leur simplicité, sont » tenues pour divines, tandis que les nou-

» velles, travaillées avec tant de soin, sont » admirées, il est vrai; mais il y en a bien » peu qui produisent l'impression d'une Divi- » nité. » L'audace naturelle au génie d'Eschyle le faisoit toucher aux bornes de toutes choses, et elle l'entraîna aussi trop avant dans ses rapports avec le culte des Dieux. Il fut accusé d'avoir trahi, dans une de ses pièces, les mystères d'Eleusis, et son frère Amynias, en découvrant les blessures qu'Eschyle avoit reçues à Salamine, put seul obtenir qu'il fût renvoyé absous. Peut-être ce grand génie pensoit-il que l'enthousiasme poétique initie aux mystères sacrés, et qu'il ne peut les révéler qu'aux mortels dignes de les connoître.

Le style tragique de ce poëte est sans contredit encore imparfait, et s'élève trop souvent au genre épique ou lyrique. Inégal, morcelé, rude quelquefois, les couleurs n'en sont pas fondues, et l'ensemble manque de continuité. On pouvoit bien voir paroître, après Eschyle, des tragédies plus artistement composées; mais dans sa grandeur plus qu'humaine, il devoit toujours rester sans rival, puisque So-

phocle, son émule plus jeune et plus heureux, n'a pu lui-même l'égaler.

Ce dernier poëte annonçoit déjà de profondes pensées sur son art, lorsqu'il disoit de son prédécesseur : « Eschyle fait ce qui est bien, mais sans le savoir ; » mots bien simples, qui cependant nous font comprendre la nature de ces premiers génies créateurs et inconnus à eux-mêmes.

L'année de la naissance de Sophocle se trouve placée à une distance égale de celle de ses deux compétiteurs, et quoique les historiens ne s'accordent pas exactement sur ce point, on voit qu'il fut pendant la plus grande partie de sa vie contemporain de tous deux. Il survécut à Euripide, qui cependant atteignit un âge avancé, et l'on voit qu'il avoit souvent dans sa jeunesse, disputé avec Eschyle le prix des jeux Olympiques. Il sembloit que la Providence eut voulu, par l'exemple d'un seul homme, montrer à la race humaine toute entière, combien sa vocation terrestre étoit susceptible de dignité et de bonheur. Elle orna Sophocle de tous les dons célestes, et y ajouta

encore toutes les bénédictions de la vie. Issu d'une famille riche et considérée, citoyen libre du pays le plus éclairé de la Grèce, il fut doué de la beauté physique et de la beauté de l'ame, et déploya cette double puissance jusqu'au terme le plus reculé de la carrière de l'homme. La Gymnastique, propre à développer la force, la Musique, destinée à communiquer l'harmonie, cultivèrent ses heureuses dispositions. Les plus heureuses prémices de la jeunesse, les fruits les plus exquis de l'âge avancé, les hautes jouissances du génie, celles de la sérénité de l'âme, l'amour, le respect de ses concitoyens, une brillante renommée parmi les étrangers, la constante protection du Ciel, tels sont les traits qui caractérisent l'histoire de ce poëte sage et religieux. Il sembloit que les Dieux eussent désiré le rendre immortel sur la terre, tant ils lui avoient permis d'y prolonger son séjour, et que ne pouvant le soustraire à la destinée commune, ils avoient du moins doucement délié la trame de la vie en lui faisant échanger une immortalité contre une autre, et en lui donnant à la place de son existence passagère, la gloire impérissable de son nom.

Adorateur zèlé de tous les Dieux, c'étoit à Bacchus, le distributeur des joies animées et le législateur de la race humaine, qu'il s'étoit particulièrement consacré en faisant représenter aux fêtes de ce Dieu ses premières tragédies. Dès l'âge de seize ans, il fut choisi à cause de sa beauté, pour conduire, après le combat de Salamine, le chœur des jeunes gens qui devoient chanter l'hymne du Pœan et danser, suivant l'usage des Grecs, autour du trophée érigé en l'honneur de la victoire; ainsi le plus beau développement de la fleur de sa jeunesse s'unit à l'époque la plus glorieuse de l'histoire d'Athènes. Il obtint un commandement dans l'armée sous Périclès et Thucydides, et après avoir été citoyen et guerrier, plus près de la vieillesse, il exerça encore le sacerdoce.

Ce fut à l'âge de vingt-cinq ans qu'il fit représenter ses premières tragédies. Il remporta vingt fois le premier prix, plus souvent encore le second et jamais le troisième. Ses succès allèrent toujours en augmentant jusqu'au delà de sa quatre-vingt-dixième année, et peut-être quelques-uns de ses plus excellens ouvrages appartiennent-ils à cette époque tardive de sa

vie. On prétend que l'amour excessif qu'il témoignoit à un de ses petits enfans, le fit accuser par un fils aîné, issu d'un premier mariage, d'être retombé dans l'enfance et de ne pouvoir plus gouverner son bien, qu'alors pour toute justification il avoit lu à haute voix l'Œdipe à Colonne qu'il venoit de composer, ou selon d'autres, le chœur magnifique de cette pièce où il célèbre Colonne son lieu natal; et que les juges, ravis d'admiration, ayant aussitôt levé la séance, on l'avoit reconduit en triomphe dans sa maison. S'il est vrai qu'il ait écrit dans un âge aussi avancé cette seconde pièce d'Œdipe, dont l'auteur et le héros, également éloignés de l'ardente impétuosité de la jeunesse, offrent tous deux les signes d'une douce maturité, nous pouvons y contempler l'image de la vieillesse la plus aimable et la plus digne de respect. Quoique les divers récits de la mort de Sophocle paroissent fabuleux, ils s'accordent tous à nous faire entendre qu'au moment où il rendit l'ame, il étoit encore occupé de son art ou de quelque chose qui s'y rapportoit, et que, semblable à un vieux cygne d'Apollon, il exhala sa vie dans ses chants.

C'est ainsi qu'il faut considérer l'histoire du général Lacédémonien, qui, ayant entouré d'un rempart le tombeau des aïeux de Sophocle, fut forcé par deux apparitions successives de Bacchus, à lui accorder la sépulture et à envoyer pour cet effet un hérault à Athènes. Cette tradition fabuleuse me paroît, comme tout ce qui tend au même but, mettre sous un jour brillant la vénération presque sacrée qu'avoit inspiré ce poëte. Je l'ai nommé religieux dans le sens qu'il attachoit lui-même à ce mot; mais quoique la grandeur, la grâce et la simplicité antiques respirent dans ses écrits, il est, de tous les poëtes Grecs, celui dont les sentimens se rapprochent le plus de l'esprit de notre religion.

Un seul don de la nature lui avoit été refusé, une voix forte et sonore pour le chant, il pouvoit tout au plus diriger les autres voix, et indiquer aux acteurs les intonations musicales; aussi l'ancien usage qui vouloit que les poëtes jouassent dans leurs propres pièces, fut-il aboli pour lui. Il ne se fit entendre qu'une seule fois sur la scène, dans le rôle (ce qui est très-remarquable) du chanteur aveugle Thamyris,

rôle où il chantoit en s'accompagnant de la cithare.

Comme Eschyle avoit tiré la tragédie de sa rudesse première en lui donnant une forme nouvelle et majestueuse, l'heureuse audace de ses tentatives fut sans doute d'une grande utilité à Sophocle, et l'histoire de l'art dramatique doit établir entr'eux les mêmes rapports, qu'entre l'artiste qui ébauche un grand plan et celui qui l'accomplit et le perfectionne. Il est aisé d'apercevoir que les drames de Sophocle sont composés avec un art bien plus consommé. Les justes limites du Chœur relativement au dialogue, la perfection des rhythmes divers et la pure diction attique, l'introduction d'un plus grand nombre de personnages, la fable mieux ourdie et plus complètement développée, une plus riche variété d'incidens, une manière plus ferme et plus calme de régler la marche du tems, de relever les momens décisifs, d'arrondir le tout ensemble, sont des avantages, pour ainsi dire, extérieurs, qui distinguent les ouvrages de Sophocle. Mais en quoi il surpasse véritablement Eschyle, et semble mériter la faveur du

sort qui lui donna un tel maître, c'est l'heureuse harmonie de son ame, cette perfection intérieure qui portoit vers le beau toutes ses inclinations, et dont l'impulsion involontaire étoit cependant accompagnée de la connoissance claire et, pour ainsi dire, lumineuse de l'effet qu'il devoit produire. La hardiesse du génie d'Eschyle, ne pouvoit pas être surpassée, et cependant il me semble que si Sophocle paroît moins audacieux, c'est qu'il étoit plus maître de lui-même. Il fait preuve dans ses ouvrages d'une énergie plus profonde, peut-être même d'une vigueur plus austère et plus continue, comme si, connoissant exactement les bornes de son art, il se sentoit d'autant plus libre d'user de ses forces légitimes au dedans des limites qu'il s'est imposées.

Tandis qu'Eschyle se plait à remonter aux Titans, enfans du Chaos, Sophocle, au contraire, semble craindre même de faire paroître les Dieux. Il s'attache surtout à former l'image de l'homme et, comme l'a reconnu toute l'antiquité, il se propose un modèle idéal, non plus moral et plus exempt de fautes, mais plus beau et plus noble que la réalité; et il

sait renfermer dans la sphère des choses humaines, les pensées les plus profondes comme les plus élevées. Selon toute apparence il eut aussi plus de modération que son prédécesseur, relativement aux ornemens accessoires du spectacle, et il paroît y avoir recherché un genre de beauté choisie, plutôt qu'une pompe gigantesque.

Lorsqu'on est parvenu à se pénétrer intimément des beautés de Sophocle, l'on peut espérer avoir fait passer dans son ame le sentiment des Arts de la Grèce. Les anciens ont donné à ce poëte le nom de l'Abeille attique, parce qu'ils regardoient la douceur et le charme naturel comme les traits qui le caractérisoient. Les modernes sont loin de souscrire à ce jugement, et leur sensibilité excessive leur fait souvent trouver beaucoup d'âpreté et de rudesse dans les tragédies de Sophocle, soit à l'égard de l'expression des douleurs physiques, soit relativement à la peinture des mœurs et à l'ordonnance générale.

On peut juger de l'étendue des pertes que nous avons faites, d'après le nombre de

pièces qu'avoit composées Sophocle; il se monte, suivant quelques auteurs, à cent trente, (dont cependant dix-sept passoient pour supposées, aux yeux d'Aristophane le Grammairien), et d'après le compte le plus modéré à quatre-vingt. Toutefois le hasard nous a bien servi, puisque parmi les sept tragédies qui nous restent, se trouvent quelques-uns de ses chefs-d'œuvres les plus admirés des anciens, tels qu'Antigone, Electre et les deux Œdipes. Le texte de ces pièces ne paroît même avoir été altéré, ni par le tems, ni par les hommes. La plupart des critiques modernes donnent une préférence injuste à deux tragédies de Sophocle en particulier, Œdipe Roi, et Philoctète. L'on admire dans la première le nœud artistement composé de l'intrigue, où un enchaînement de causes inévitables, amène une catastrophe terrible et attendue, dès le commencement, avec un genre de curiosité inquiète que les tragédies Grecques excitent très-rarement. Ce qu'on vante surtout dans Philoctète c'est la vérité des caractères, la beauté du contraste entre les trois Héros et la structure parfaitement simple de cette pièce, où un si petit nombre de personnages agissent par

des motifs si naturels, et inspirent un intérêt si puissant. Le mérite de ces deux tragédies est incontestable, mais tous les ouvrages de Sophocle brillent aussi par des avantages particuliers. Antigone montre le courage d'un héros réuni aux plus pures vertus des femmes; le sentiment de l'honneur offensé déploie dans Ajax sa violence la plus terrible; Electre se distingue par l'énergie et le pathétique; la plus douce émotion règne dans Œdipe à Colonne, et un charme inexprimable est répandu sur l'ensemble de la composition. Je ne prétends pas évaluer ici le mérite comparatif de toutes ces pièces, et cependant j'avoue que je sens une prédilection involontaire pour cette dernière, peut-être parce que c'est celle qui nous peint le mieux Sophocle : comme elle étoit composée en l'honneur d'Athènes, lieu de sa naissance, sans doute il l'avoit perfectionnée avec un plaisir particulier.

Ajax et Antigone ont été en général peu compris. On ne voit pas pourquoi ces pièces continuent encore, long-tems après ce que

nous nommons la catastrophe. Je pourrai dans la suite revenir encore sur ce sujet.

De toutes les fables fondées sur la fatalité que contient la Mythologie, celle d'Œdipe est peut-être la plus ingénieuse. Il en est d'autres cependant, qui, sans se composer d'événemens aussi compliqués, me paroissent renfermer un sens bien plus élevé. Telle est par exemple celle de Niobé, où la peinture de l'orgueil humain et de la punition qui lui est réservée par les Dieux, est présentée dans de grandes proportions, mais avec une extrême simplicité. Ce qui donne à l'histoire d'Œdipe un moins grand caractère est peut-être l'intrigue même qui en forme le tissu. L'intrigue, dans le sens dramatique, est la réunion des combinaisons inattendues que présentent les choses humaines, lorsque les desseins prémédités et les effets du hasard viennent à se traverser. C'est bien là, en effet, ce qu'on voit dans Œdipe, puisque les précautions imaginées par ses parens ou par lui-même, pour le soustraire aux crimes dont il est menacé, sont précisément ce qui l'expose à les commettre. Mais le sens le plus profond et le plus ter-

rible que renferme cette fable tient à une circonstance peu remarquée. Cet Œdipe qui a deviné l'énigme proposée par le Sphinx sur le sort de l'humanité toute entière, est le même infortuné pour lequel sa propre destinée demeure une énigme inexplicable, jusqu'à ce qu'elle se dévoile à la fin de la manière la plus effroyable, quand tout est perdu sans retour. Frappante image de la sagesse humaine qui se perd dans les généralités, sans que le mortel auquel elle semble accordée sache jamais en faire usage !

Le caractère despotique et soupçonneux qu'Œdipe développe, dans la première des pièces de ce nom, réconcilie jusqu'à un certain point avec la catastrophe, et empêche que le sentiment ne soit trop décidément révolté d'une destinée aussi cruelle. Il falloit donc que le caractère principal fut à quelques égards sacrifié, mais Œdipe se relève, d'un autre côté, par ses soins paternels pour son peuple, par le zèle héroïque et sincère avec lequel il accélère sa perte en faisant rechercher l'auteur du meurtre de Laïus. Il devoit déployer d'abord tout l'orgueil impérieux de la royauté,

et paroître tel qu'il se montre à Créon et à Tirésias, pour qu'on sentit mieux le contraste de sa première situation avec la misère qui lui succède. La violence et le soupçon se font déjà remarquer dans les actions de sa jeunesse. On voit l'une dans son démêlé sanglant avec Laïus, et l'autre dans les inquiétudes qu'il éprouve lorsqu'il est accusé de n'être pas le fils de Polybe, malgré tout ce qu'on fait pour le rassurer. Il semble avoir hérité ce caractère des deux auteurs de sa naissance, mais il est loin de ressembler à Jocaste dans la légéreté sacrilège qui la porte à se moquer de ce que l'Oracle ne s'est pas vérifié, au moment où elle va trouver une punition cruelle dans son accomplissement. Il faut au contraire honorer dans Œdipe cette innocence pieuse et craintive, qui le fait fuir à l'idée des crimes auxquels il semble destiné, et qui rend son désespoir si affreux une fois qu'il se voit coupable. Son aveuglement est d'autant plus terrible qu'il est plus près de l'éclaircissement. On ne peut s'empêcher de frémir lorsqu'il demande à Jocaste, quel étoit le port et la physionomie de Laïus? et qu'elle répond : « Ses cheveux étoient blanchis par l'âge,

» mais d'ailleurs sa figure avoit assez de rap-
» port avec la vôtre. » C'est encore un trait d'inconséquence bien conforme au caractère de Jocaste que de ne pas pressentir ce qu'indique cette ressemblance; ainsi plus on analyse cette pièce, plus on trouve que chaque détail est motivé et d'accord avec l'ensemble.

Comme on parle beaucoup de la régularité des tragédies de Sophocle, et qu'on vante, en particulier dans Œdipe Roi, l'exacte observation de la vraisemblance, je dois faire remarquer que cette même pièce prouve à quel point les principes suivis par les anciens poëtes étoient, à cet égard, différens de ceux des critiques modernes. Il est assurément très-invraisemblable qu'Œdipe ne se fut jamais informé auparavant des circonstances du meurtre de Laïus, que les cicatrices de ses pieds, ainsi que le nom qu'il portoit, n'eussent inspiré aucun soupçon à Jocaste, etc. Mais ce n'étoit pas à une raison prosaïque et calculatrice que les anciens soumettoient le dessein d'un ouvrage de l'art, et une invraisemblance que l'analyse seule découvroit, et qu'elle découvroit avant l'action représentée plutôt que dans la

pièce même, ne leur paroissoit pas mériter ce nom.

La différence du caractère d'Eschyle et de Sophocle ne se montre nulle part d'une manière aussi frappante que dans Œdipe à Colonne et les Euménides, puisque ces deux pièces ont été composées dans le même but. L'un et l'autre de ces poëtes devoit célébrer la gloire d'Athènes, et faire honorer sa patrie comme le séjour sacré de la justice et de la douce humanité, où les crimes déjà expiés obtenoient enfin le pardon des Dieux, heureux augure d'un bonheur durable pour cette terre favorisée. Eschyle, admirateur zélé des lois de son pays, annonça ce beau privilége sous une forme judiciaire, et le pieux Sophocle, sous une forme religieuse. Œdipe à Colonne est la consécration des derniers momens d'Œdipe, et c'est surtout la célébration des mystères augustes de la mort. Le poëte y montre que les Dieux avoient reconnu l'innocence d'un infortuné, courbé sous le poids de ses crimes involontaires, de cet Œdipe destiné à donner un exemple si terrible à la race humaine, et qu'ils avoient effacé la honte de sa vie par la

gloire de son tombeau. Sophocle, dont la vie entière étoit un culte des Dieux, aimoit à décorer les derniers momens de l'existence de toute la pompe d'une fête solennelle, et il résulte de là une émotion douce et profonde, bien différente de celle qu'on éprouve à la simple idée de la mort. Il y a encore une signification mystérieuse, cachée sous l'image de ce bois consacré aux Furies, où le malheureux Œdipe trouve à la fin le repos. Puisque son ame n'a point pris de part à ses crimes, puisque jamais il n'a bravé le cri de la conscience, les remords ne le poursuivent point; il meurt tranquille, après avoir commis des actions dont le nom seul épouvante, comme s'il s'endormoit dans ces lieux sombres et redoutés, qui remplissent d'effroi le cœur des coupables.

Eschyle a dépeint tout ce qui distinguoit les Athéniens, la culture morale, l'esprit réfléchi, la modération, la justice, la douceur et la générosité, sous les traits majestueux de Pallas. Sophocle qui aimoit à faire percer les attributs divins, à travers les formes humaines, a représenté ces mêmes qualités

dans Thésée, avec un pinceau plus délicat. C'est à l'étude de ce caractère que je renverrai ceux qui désirent comparer l'héroïsme des Grecs avec celui des peuples barbares. Eschyle vouloit, dans sa tragédie des Euménides, célébrer les bénédictions dont Athènes avoit été comblée, montrer que les infortunés y trouvoient un refuge, et que les Furies elles-mêmes y perdoient leur férocité; il devoit commencer par glacer le sang et faire dresser les cheveux des spectateurs, il devoit présenter les Déesses ténébreuses de la vengeance au moment où elles exhalent toute leur rage, pour que leur départ paisible parût ensuite plus merveilleux, et que la race humaine semblât délivrée de leur empire. Dans Sophocle, au contraire, les Furies ne s'offrent point aux regards, leur idée n'est présentée que dans le lointain, leur nom, qui n'est point prononcé, est seulement désigné par des épithètes ménagées; mais cette obscurité, en rapport avec les filles de la Nuit, ce vague éloignement dans lequel leur puissance est cependant pressentie, favorise une horreur secrète où les sens n'ont point de part. Cette forêt même des Euménides, revêtue, par le pinceau du poëte, de la douce verdure

du printems de la Grèce, augmente le charme mélancolique de cette fiction, et si je voulois dépeindre la poésie de Sophocle sous un emblème tiré d'elle-même, je dirois que c'est une forêt consacrée aux sombres Déesses de la Destinée, mais où la vigne, l'olivier et le laurier verdissent, et où les chants du rossignol ne cessent point de retentir.

Deux pièces de Sophocle se rapportent, conformément aux mœurs des Grecs, aux devoirs sacrés qu'on doit rendre aux morts, et à l'importance de la sépulture. La pièce d'Antigone roule toute entière sur ces idées, et ce sont elles seules qui donnent à celle d'Ajax une conclusion satisfaisante.

L'idéal de la femme est présenté dans Antigone sous un aspect très-sévère. Ce rôle seul suffiroit pour mettre fin à toutes ces peintures doucereuses des sentimens des Grecs qu'on a tracées depuis peu en Allemagne. Le silence d'Antigone et le discours par lequel elle excite le Tyran à exécuter un décret barbare, montrent le courage inébranlable d'un héros, et son indignation, lorsque sa sœur

refuse de partager sa résolution courageuse, la manière dont elle la repousse, quand Ismène repentante demande au moins de mourir avec elle, sont des traits approchant de la dureté. Cependant le poëte a trouvé le secret de faire dévoiler à Antigone, dans un seul vers, toute l'ame d'une femme sensible, lorsqu'elle répond à Cléon, qui lui dit que Polynice étoit devenu l'ennemi de sa patrie :

Je m'unis à l'amour, et non point à la haine.

Elle ne retient même l'expression de ses sentimens que dans la crainte de rendre douteuse la fermeté de sa résolution ; dès l'instant que sa mort est irrévocablement décidée, on la voit s'abandonner aux plus tendres épanchemens de la douleur. Elle pleure sa jeunesse, toutes les joies inconnues de la vie, et même, comme la fille de Jephté, celles d'un hymen heureux. Toutefois elle ne trahit par aucune parole son penchant secret pour Hœmon, elle n'exprime nulle part que sa pensée se reporte vers lui *. Après son héroïque

* Barthélemy assure il est vrai le contraire, mais la

décision, l'aveu d'une inclination particulière qui lui auroit fait désirer un lien de plus avec la terre, n'eût été que de la foiblesse ; mais loin qu'elle dût mourir sans regrets, la sainteté de son ame pure ne lui permettoit pas de quitter la vie, sans répandre quelques larmes sur la perte des dons universels que les Dieux ont répandus sur l'existence.

Au premier coup-d'œil, le Chœur paroît montrer bien peu de courage dans Antigone, puisqu'il obéit toujours sans résistance aux ordres de Créon, et qu'il n'essaye pas même de fléchir ce tyran par des prières. Mais pour que le courage héroïque d'Antigone parut dans tout son lustre, il falloit qu'elle se présentât seule et qu'elle ne trouvât, hors d'elle-même, aucun secours ni aucun appui. La profonde soumission du Chœur sembloit donner aux ordres souverains la force irrésistible de la nécessité, et les derniers chants qu'il adresse à Antigone, devoient avoir une

---

phrase à laquelle il se réfère appartient au rôle d'Ismène, d'après les meilleurs manuscrits et la liaison même des idées.

teinte sinistre pour qu'elle épuisât la coupe des douleurs humaines. La situation est bien différente dans Electre; si le Chœur ne cesse d'y montrer de l'intérêt pour les deux principaux personnages et de les encourager, c'est parce que des sentimens moraux, en apparence aussi puissans que ceux qui les excitent à l'action, auroient pu les en détourner, au lieu que ce combat intérieur n'existe point chez Antigone, et qu'elle n'auroit pu être arrêtée que par l'effroi des dangers extérieurs. Après le dévouement et la mort de cette pieuse victime, il ne reste qu'à la venger par la punition de son orgueilleux oppresseur. Il ne falloit pas moins que la destruction de la famille entière de Créon et le désespoir de ce tyran, pour payer un sang aussi précieux : c'est ce qui explique comment l'épouse de Créon paroît une seule fois, vers la fin de la pièce, pour entendre le récit de tous ces malheurs et s'immoler de ses propres mains. Les Grecs eussent été trop révoltés de la mort affreuse d'Antigone, et ils n'auroient pu même regarder la pièce comme terminée, sans une rétribution expiatoire.

Il en est de même dans Ajax. Ce héros, par sa mort volontaire efface la honte dont il s'est couvert, dans l'égarement indigne de lui, où les Dieux l'ont plongé en punition de son orgueil. Le malheureux cependant, ne devoit pas être poursuivi au-delà du trépas, et lorsque les Grecs veulent encore insulter à son corps inanimé, en lui refusant la sépulture, Ulysse s'oppose à une pareille indignité. Ce même Ulysse qu'Ajax regardoit comme son ennemi mortel, et auquel dans l'effroyable scène du commencement, Pallas avoit donné la fureur d'Ajax pour exemple du néant de la race humaine, paroît ici comme la sagesse et la modération personifiées, qualités qui auroient préservé un héros de son funeste sort.

La Mythologie ancienne, ou du moins les fables que la Tragédie s'est appropriées, nous offrent des exemples fréquens de suicide, mais il n'a lieu, pour l'ordinaire, que dans le délire, dans un état d'exaltation passionnée, ou après une atteinte subite du malheur qui ne permet pas de retour sur soi-même. Des suicides,

tels que ceux de Jocaste, d'Hæmon, d'Euridice et de Déjanire ne sont, dans les tableaux tragiques de Sophocle, que des accessoires ajoutés pour augmenter l'effet général. La seule mort volontaire d'Ajax, est une résolution réfléchie, une action libre, et méritoit par conséquent d'être l'objet principal d'une tragédie. Ce n'est pas, comme dans nos tems dégénérés, la dernière crise d'une maladie de l'ame qui s'est insensiblement augmentée; c'est encore moins ce dégoût raisonné de la vie, fondé sur la conviction de son peu de valeur, qui, d'après les principes de la philosophie Epicurienne ou Stoïque, a porté tant de Romains des derniers siècles de l'empire à rejeter l'existence. Ajax ne se montre point infidèle à son héroïsme barbare par un lâche découragement; sa phrénésie est passée ainsi que le premier accès de désespoir qui en a été la suite; revenu complétement à lui-même, il a mesuré la profondeur de l'abyme où l'a plongé le courroux des Dieux; il contemple sa situation perdue sans ressource, son honneur blessé par le refus des armes d'Achille, les effets de son impuissante rage, funestes seulement à de vils animaux; il se voit lui-même, cet Ajax

qui a couru la carrière des héros, devenu la risée de ses ennemis, la fable de l'armée et la honte de son vieux père, si jamais il revenoit vers lui, et il se décide, dans cette situation désespérée, à suivre sa devise, *Vivre ou mourir avec gloire.* L'artifice même, peut être le premier de sa vie, qu'il emploie pour éloigner ses compagnons et pouvoir exécuter en paix sa funeste résolution, cet artifice, dis-je, est la preuve d'une ame forte. Il laisse son jeune fils, la consolation future des parens qu'il ne reverra plus, sous la garde de Teucer, et ne meurt pas sans avoir pourvu à tous les intérêts de ses proches. Ses dernières paroles expriment avec une sorte de rudesse, ce même sentiment d'admiration pour l'éclatante lumière du jour, qu'Antigone développe d'une manière si tendre et si touchante. La dureté courageuse d'Ajax en dédaignant la pitié l'excite avec d'autant plus de force. Quel emblême du réveil de la raison après un funeste délire, que cette tente qui s'ouvre et laisse voir Ajax, assis sur la terre, au milieu des troupeaux égorgés, et faisant retentir le ciel des accens de sa misère!

Tandis qu'Ajax, accablé d'une honte ineffaçable, prend tout-à-coup la résolution de se délivrer de la vie, Philoctète en supporte le fardeau pénible avec une longue et courageuse patience. Si l'un est honoré par son désespoir, l'autre l'est par sa fermeté. Lorsque l'instinct conservateur de soi-même ne se trouve en contradiction avec aucun principe de moralité, il doit oser se montrer dans toute sa force. C'est l'arme défensive qu'a donnée la nature à tous les êtres vivans, et l'énergie avec laquelle ils repoussent les attaques des ennemis de leur existence, est une preuve de sa valeur. Sans doute Philoctète n'auroit pas mieux su qu'Ajax, porter le joug humiliant de cette même société humaine qui l'a rejeté; mais il se trouve seul vis-à-vis de la nature, et sans être effrayé de son aspect, d'abord si terrible, il se jette dans le sein de la mère commune, qui reçoit les malheureux avec amour. Relégué dans une île déserte, tourmenté par la douleur d'une blessure incurable, sans secours, sans consolation, il soutient son existence solitaire en abattant avec ses flèches les oiseaux de la forêt. Le

rocher fournit à ses maux des plantes salutaires, la source lui procure une fraîche boisson, la caverne l'ombre et le repos, et le rayon du midi ou les branchages allumés, de la chaleur pendant l'hiver. Les accès de ses souffrances s'appaisent même quelquefois, et il peut se livrer à un sommeil réparateur. Ce ne sont pas les douleurs, ce ne sont pas les regrets, qui rendent insensible au prix de la vie, c'est l'ennui de l'abondance, c'est le dégoût de la satiété. Dépouillée de tous ses vains accessoires, réduite à elle seule, l'existence aura toujours un charme puissant, qui, au travers de toutes ses peines, se fera encore sentir à notre cœur. Le malheureux! pendant dix années il a supporté ses maux, et il respire encore! et il tient encore à la vie et à l'espérance! quel naturel, quelle vérité profonde dans cette peinture! mais ce qui nous touche le plus, c'est de voir que Philoctète, après avoir été rejeté de la société par un acte d'injustice, y est à peine rentré, qu'il est déjà exposé aux atteintes d'un autre vice plus horrible encore, la fausseté. L'inquiétude de le voir privé de son arc, sa seule ressource, seroit même trop

pénible pour le spectateur, si l'on ne pressentoit pas, dès le commencement, que le cœur droit et sincère de Néoptolème ne lui permettra pas de pousser jusqu'au bout le rôle d'imposture qu'on lui a fait jouer contre son gré. Dans sa juste indignation, Philoctète détourne avec horreur ses regards des hommes qui le trompent, et les ramène vers ces compagnons muets de sa vie infortunée, vers ces êtres inanimés, que le besoin invincible d'exhaler ses plaintes, a rendus les confidens de sa douleur. Il invoque l'île et sa montagne enflammée, il les prend à témoin de la nouvelle injustice qu'il éprouve, il croit que son arc bien aimé souffre de lui être arraché! Enfin lorsqu'il abandonne la solitaire Lemnos, il adresse ses adieux mélancoliques à la caverne hospitalière, à la source vive, au rocher battu des vagues, dont la cime dépouillée l'a vu si souvent jeter en vain ses regards vers la mer. Telle est la pente naturelle de l'ame, destinée à toujours aimer.

Lessing et Herder ont tour-à-tour attaqué et défendu le sentiment de Winckelmann sur la souffrance physique de Philoctète, et sur

la manière dont elle est exprimée. Leurs remarques à ce sujet sont belles et frappantes; mais je ne puis m'empêcher de me ranger à l'avis de Winckelmann et de son défenseur Herder, qui soutiennent que Philoctète, ainsi que Laocoon, montre la fermeté d'un héros dont l'ame ne sucombe pas à la douleur.

Les Trachinienes me paroissent tellement au-dessous des autres pièces de Sophocle, que je voudrois trouver quelque témoignage d'après lequel il me fut permis d'avancer qu'on a, par erreur, attribué à ce poëte une tragédie composée de son tems et dans son école, peut-être même par son fils Jophon qu'il avoit élevé pour lui succéder. On peut trouver, il est vrai, soit dans l'ordonnance générale, soit dans la diction de cette pièce, bien des raisons de douter de son authenticité. Plusieurs critiques ont déjà remarqué que le monologue non motivé de Déjanire, au commencement, n'a pas le caractère des prologues de Sophocle; si les principes qui dominent dans ses pièces sont observés dans celle-ci, ce n'est

que d'une manière bien superficielle, et on n'y retrouve point la profondeur de ses sentimens. Cependant, puisque aucun auteur ancien ne met en doute qu'elle soit authentique, et puisque Cicéron cite la plainte d'Hercule comme un morceau tiré des œuvres de Sophocle, il faut se contenter de dire que ce grand poëte a été cette fois bien au-dessous de lui-même.

Au reste, c'est une question de nature à occuper les critiques les plus exercés, que d'examiner jusqu'à quel point un artiste doit avoir contribué à un ouvrage, pour qu'on puisse le faire passer sous son nom. Les pièces d'Euripide donnent souvent l'occasion de proposer cette difficulté, et l'on sait même que ce poëte se faisoit beaucoup aider par un subalterne habile nommé Céphisophon. Il y a eu, dans l'Art dramatique ainsi que dans la peinture, des époques singulièrement heureuses, où les circonstances extérieures et les rares talens de quelques grands hommes excitoient un tel zèle, qu'il se formoit des écoles nombreuses inspirées par le même esprit. Alors les ouvrages des écoliers avec quelques touches du maître, et

ceux du maître avec tous leurs accessoires exécutés par les écoliers, passoient pour être de la même main. Cette réunion d'efforts pour une seule gloire, cette sphère active où un génie central met tout en mouvement, est un des phénomènes les plus intéressans qu'offre l'histoire des Arts.

CINQUIÈME LEÇON.

EURIPIDE. — Ses qualités et ses défauts. — Il a été cause de la décadence de l'Art tragique. — Comparaison entre les Coephores d'Eschyle, l'Electre de Sophocle et l'Electre d'Euripide.

QUAND on considère Euripide en lui-même, sans le comparer avec ses prédécesseurs, quand on rassemble ses meilleures pièces et les morceaux admirables, répandus dans quelques autres, on peut faire de lui l'éloge le plus pompeux; mais si, au contraire, on le contemple dans l'ensemble de l'histoire de l'Art, si l'on examine, sous le rapport de la moralité, l'effet général de ses tragédies et la tendance des efforts du poëte, on ne peut s'empêcher de le juger avec sévérité, et de le censurer de diverses manières. Il est peu d'écrivains dont on puisse dire, avec vérité, autant de bien et autant de mal. C'est un esprit extraordinairement ingénieux, d'une adresse merveilleuse dans tous les exercices intellectuels; mais

parmi une foule de qualités aimables et brillantes, on ne trouve en lui, ni cette profondeur sérieuse d'une ame élevée, ni cette sagesse harmonieuse et ordonnatrice que nous admirons dans Eschyle et dans Sophocle. Il cherche toujours à plaire sans être difficile sur les moyens. De là vient qu'il est sans cesse inégal à lui-même ; il a des passages d'une beauté ravissante, et d'autre fois il tombe dans de vraies trivialités ; mais avec tous ses défauts, il possède la facilité la plus heureuse et un certain charme séduisant qui ne l'abandonne point.

J'ai cru nécessaire de faire connoître d'avance le jugement que je porte sur Euripide, dans la crainte qu'on ne m'accusât d'être en contradiction avec moi-même, si l'on se souvient d'un petit écrit que j'ai publié en françois, et où j'ai cherché à développer les avantages que la Phèdre d'Euripide avoit à mes yeux, sur l'imitation de Racine. Mais je ne m'attachois alors qu'à un objet particulier et à un des meilleurs ouvrages du poëte Grec ; ici je pars d'un point de vue général et de l'idée de la perfection absolue. Je dois donc jus-

tifier mon admiration pour la tragédie des anciens, et prouver qu'elle n'est ni aveugle, ni exagérée, en recherchant avec sévérité les premières traces de décadence qui se sont manifestées dans l'Art dramatique.

Les efforts qui tendent à faire arriver les Arts à leur plus haut degré de perfection ont toujours quelque chose de pénible ; tout se dirige vers l'organisation intérieure, rien n'est donné au poli des surfaces, à l'harmonie des couleurs, il n'y a encore dans l'exécution ni grâce, ni facilité. Le moment où de grands succès se préparent, est pourtant celui que le philosophe observe avec le plus d'intérêt, et où les Arts, qui recèlent encore tous leurs développemens futurs, ont pour lui la plus grande valeur. Les tableaux composés dans le tems où la peinture commençoit à déchoir, plaisent davantage aux yeux des ignorans, que ceux qui ont été faits avant l'époque de sa plus grande gloire. Cependant un vrai connoisseur trouvera un mérite bien plus réel dans les ouvrages de Mantegne et du Perugin, que dans ceux de Zuccheri et des autres peintres qui donnoient le ton, lorsque les grandes

écoles du seizième siècle commencèrent à dégénérer, et à tomber dans un genre insipide et superficiel. On peut se représenter le point de la perfection dans les arts, comme le foyer d'un verre ardent; à un égal éloignement des deux côtés, les rayons lumineux occupent le même espace; mais avant de se réunir ils tendent à concentrer leurs forces, tandis qu'après s'être croisés ils divergent à perte de vue.

Nous avons encore un motif particulier pour relever avec sévérité les écarts d'Euripide. C'est que notre siècle est attaqué des mêmes maladies morales que celui où ce poëte acquit, si ce n'est une très-haute estime, du moins une très-grande faveur parmi ses contemporains. Nous voyons une foule de pièces de théâtre bien inférieures, pour la forme et le fond, à celle d'Euripide, mais qui leur ressemblent en ce point, qu'elles amollissent les âmes par des émotions douces et tendres en apparence, mais vraiment corruptrices, et que leur tendance générale est de produire des incrédules en moralité.

Ce que je vais dire à ce sujet n'est point entiérement nouveau. Si les modernes ont le plus souvent préféré Euripide à ses deux prédécesseurs, c'est que le rapport des sentimens et de la manière de voir a pu les séduire, c'est peut-être aussi qu'ils ont été induits en erreur par une sentence d'Aristote mal interprétée. Il est aisé de prouver que les contemporains d'Euripide l'ont souvent jugé comme je le fais; ce mélange de blâme et de louange se trouve même indiqué dans Anacharsis, quoique l'auteur s'exprime d'une manière très-adoucie, parce qu'il désire toujours présenter les ouvrages des Grecs sous le point de vue le plus favorable.

Sophocle avoit bien reconnu ces défauts dans Euripide, et il les a relevés d'une manière quelquefois très-mordante, quoique son caractère l'éloignât certainement de toute jalousie d'artiste. On sait qu'il regretta sincèrement son rival, et qu'il exigea que ses acteurs parussent sans couronne, dans la pièce qu'ils devoient représenter peu de tems après sa mort. Je ne crois pas qu'il soit possible d'appliquer à d'autres qu'à Euripide l'accusation

que Platon intente aux poëtes tragiques, en disant « qu'ils livrent les hommes à l'empire » des passions, et qu'ils les amollissent en » mettant dans la bouche des héros de leurs » pièces, des plaintes immodérées. » Ce blâme seroit trop évidemment injuste si on le faisoit tomber sur Eschyle ou sur Sophocle.

On sait jusqu'à quel point Aristophane s'est attaché à présenter Euripide sous un aspect ridicule, mais ses railleries n'ont pas toujours été bien comprises, ni estimées à leur valeur. Aristote lui-même adresse à ce poëte divers reproches pleins de sens, et lorsqu'il le nomme le poëte le plus tragique de tous, il n'entend point par là, qu'Euripide ait porté l'art de la tragédie à son plus haut degré de perfection, mais il parle du grand effet de ses catastrophes funestes, et c'est d'autant plus évident, qu'il ajoute aussitôt : « *quoiqu'il ne soit pas* » *toujours heureux dans la conduite de ses* » *pièces.* » Enfin les anciennes scholies sur ce poëte contiennent plusieurs remarques sévères, mais parfaitement justes, à l'occasion de quelques passages isolés, et il est probable qu'elles sont dues en grande partie à ces savans d'Alexan-

drie, profondément versés dans la théorie des beaux arts, et parmi lesquels Aristarque a mérité par sa grande sagacité, que son nom servit à désigner un excellent critique.

Nous ne trouvons plus dans Euripide l'essence pure et sans mélange de la tragédie, et les traits qui la caractérisent sont déjà en partie effacés. On se souvient que nous avons fait consister ces traits, dans l'idée dominante du Destin, dans la composition idéale et dans l'esprit du rôle qu'on donnoit au Chœur.

Euripide avoit appris de ses devanciers à faire de l'influence de la Destinée le ressort principal de ses tragédies, et il exige, selon l'usage établi, qu'on ait une grande foi aux oracles. Cependant le Destin n'est plus, dans sa poésie, l'ame invisible de toute la fiction, l'idée fondamentale du système tragique. Nous avons vu que cette même idée pouvoit être saisie sous un aspect plus ou moins sévère, et que dans l'ensemble d'une Trilogie, la terrible puissance du sort finissoit quelquefois par se montrer sous les traits d'une providence sage et bienfaisante; mais Euripide l'a forcée à des-

cendre de la région de l'infini, et l'inexorable Destinée dégénère bien souvent chez lui en caprice du hazard. Dès lors la fatalité cesse de remplir le grand but de la tragédie, et de relever, par un contraste frappant, la liberté morale de l'homme. Il n'y a qu'un bien petit nombre de pièces d'Euripide où l'on voye la vertu, aux prises avec le sort, vaincre ou succomber avec gloire; les héros de ses tragédies sont exposés à la douleur; mais ce n'est point volontairement qu'ils l'endurent.

Nous avons vu que Sophocle, à l'exemple des artistes imitateurs des formes, subordonnoit la passion au caractère et le caractère à l'élévation idéale; c'est absolument l'inverse chez Euripide. Le pathétique est pour lui l'essentiel, il s'occupe ensuite de la peinture caractéristique, et s'il reste quelque chose à faire, il cherche par fois à répandre sur sa fiction de la dignité et de la grandeur, mais plus souvent encore, de la naïveté et de la grâce. On sait que si tous les personnages des tragédies étoient également parfaits, les obstacles nécessaires au nœud de l'intrigue ne sauroient exister; toutefois Euripide, selon Aris-

tote, à souvent dépeint sans nécessité des caractères vicieux, et tel est par exemple, celui de Ménélas dans Oreste. La croyance populaire avoit consacré les grands crimes des héros de la Fable; mais pourquoi Euripide leur attribue-t-il, de son plein gré, de petits traits de méchanceté et de bassesse inutiles? Il n'a point à cœur de donner à la race des demi-Dieux des proportions surnaturelles; il s'occuperoit plutôt à combler l'intervalle qui sépare les tems fabuleux d'une époque plus moderne. Il introduit dans le monde réel les Divinités et les Héros, il nous familiarise avec les grands personnages de la Fable, et n'évite point de nous les laisser voir de près, dans ce genre de négligé qui nuit à toute espèce de dignité. J'ai loué Sophocle d'avoir ramené les prodiges mythologiques dans la sphère de l'humanité, mais je ne puis approuver Euripide de les avoir fait entrer dans l'étroite enceinte de l'imperfection individuelle.

C'est là ce que Sophocle lui-même vouloit indiquer lorsqu'il disoit : « J'ai peint les hommes » tels qu'ils devroient être, et Euripide tels » qu'ils sont. » Il ne prétendoit assurément

pas avoir présenté de parfaits modèles de moralité ; mais il avoit en vue l'élévation idéale, ou la dignité des caractères et des mœurs. Il semble en effet qu'Euripide prit à tâche de dire sans cesse à ses auditeurs : « Voyez, ces » êtres fameux étoient des hommes, leurs foi- » blesses étoient semblables aux vôtres, ils » agissoient par les mêmes motifs que vous. » C'est ainsi qu'il se plait à dévoiler les défauts et les vices des hommes, et qu'il les leur fait même découvrir par des aveux naïfs et volontaires. Non-seulement ses personnages montrent souvent des sentimens vulgaires, mais ils vont jusqu'à les étaler avec une sorte de jactance.

Dans les tragédies d'Euripide, le Chœur n'est le plus souvent qu'un ornement extérieur ; ses chants, qui d'ailleurs ne prennent point un essor très-élevé et paroissent plutôt brillans que véritablement inspirés, sont tout à fait épisodiques et sans rapport avec l'action. C'est ce qu'a relevé Aristote *, lorsqu'il a dit : « Il faut que le Chœur soit employé » pour un acteur et qu'il soit partie du

* Poétique d'Aristote, traduite par le Batteux. (*Note du Trad.*)

» tout, non comme chez Euripide, mais » comme chez Sophocle. »

Les anciens auteurs comiques jouissoient du privilège de faire quelquefois parler le Chœur, en leur propre nom, à l'assemblée, et c'est ce qui s'appeloit une *Parabase*. Cette licence dramatique, comme je le montrerai dans la suite, pouvoit être conforme à l'esprit de l'ancienne comédie Grecque; mais elle n'étoit point admise dans la tragédie. Néanmoins Euripide, d'après le témoignage de Julius Pollux, en a souvent fait usage dans ses pièces, et s'est même tellement oublié à cet égard, que le Chœur des Danaïdes, tout composé de femmes, emploie les désinences en usage pour le genre masculin.

C'est ainsi que ce poëte a, pour ainsi dire, anéanti l'essence la plus intime de la tragédie, et que, dans la forme extérieure, il en a souvent altéré les belles proportions. Il ne sait point faire, à l'harmonie générale, le sacrifice de quelques morceaux brillans, et ces morceaux eux-mêmes doivent plutôt leur éclat à des ornemens étrangers qu'à de véritables beautés poétiques.

Euripide adopta, dans l'accompagnement de la musique, toutes les nouveautés que Timothée avoit inventées, et choisit les modes les plus assortis à la mollesse de sa poésie. Le mécanisme de ses vers a le même caractère, ils sont construits librement et presque sans règle; une espèce d'abandon et de foiblesse voluptueuse s'offriroit à un examen attentif, jusque dans le rhythme de ses chœurs.

Ce qu'Euripide prodigue à l'excès, ce sont les ressources de cette séduction purement extérieure, que Winckelmann appelle l'art de flatter les sens. Il emploie tout ce qui n'a point de valeur réelle pour le sentiment ou la pensée, mais qui frappe, étourdit ou agite vivement le spectateur. Il cherche l'effet à un degré et par des moyens que l'on ne doit pas permettre au poëte dramatique. Il ne laisse jamais, par exemple, échapper l'occasion de causer un effroi subit et mal fondé à ses personnages. Les vieillards se lamentent sans cesse sur la caducité de l'âge : on les voyoit monter, en haletant et avec des genoux mal affermis, la pente qui conduisoit de l'orchestre au théâtre et qui représentoit quelquefois le

penchant d'une montagne. Ce poëte sacrifie au désir d'émouvoir, non seulement la convenance, mais l'enchaînement nécessaire à l'ensemble d'une pièce. Ses peintures du malheur sont fortes et pénétrantes; toutefois c'est rarement pour les douleurs de l'ame, et surtout pour les douleurs contenues, ou courageusement supportées, qu'il veut exciter la pitié; c'est pour la souffrance corporelle et vivement exprimée. Ses héros sont réduits à la mendicité; ils souffrent de la faim et de la misère; ils se montrent sur la scène couverts de haillons, et c'est ce dont Aristophane se moque avec bien de la gaîté dans sa comédie des Acharniens.

Euripide avoit suivi les écoles des philosophes; (il étoit disciple d'Anaxagore, et non de Socrate, avec qui il avoit cependant quelques relations.) Il met, en conséquence, de la vanité à faire constamment allusion à toutes sortes de thèses de philosophie, et cela sans beaucoup d'adresse. La simple croyance religieuse du peuple lui eût paru trop vulgaire. Il cherche, autant que possible, à faire envisager les Dieux sous un aspect allégorique, et à jeter ainsi du doute

sur ses propres opinions. On peut distinguer deux êtres en lui ; l'un est le poëte dont les productions étoient consacrées à une solennité religieuse, et qui, se mettant sous la protection des Dieux devoit les honorer lui-même; l'autre est le Sophiste à grandes prétentions, qui laisse percer une manière de penser philosophique et des objections d'esprit fort, sous le voile des traditions merveilleuses auxquelles il doit les sujets de ses tragédies. On voit aussi qu'il veut faire sa cour à ses contemporains, en transportant dans les siècles héroïques, les usages populaires plus modernes, pour peu qu'ils puissent s'y prêter. Tout en ébranlant les fondemens de la religion, il joue sans cesse le moraliste; il sème partout des maximes sévères, des apophtègmes usés et dont le sens n'est pas même toujours juste. Avec cette grande parade de moralité, l'intention de ses pièces, et l'effet général qu'elles produisent, sont loin d'être à l'abri de tout reproche. Il existe à ce sujet une anecdote assez gaie. On prétend que dans sa tragédie de Bellérophon, ce héros, en faisant l'éloge de la richesse, la mettoit au-dessus de toutes les joies domestiques, et finissoit par dire que si Aphrodite (qui

portoit le surnom de dorée) brilloit comme l'or, elle méritoit bien en effet l'amour des mortels; qu'alors il s'étoit élevé un grand cri dans l'assemblée, et qu'on alloit se mettre en devoir de lapider l'acteur et le poëte, lorsqu'Euripide s'étoit élancé sur le devant de la scène, en criant aux spectateurs : « Attendez, » attendez seulement; il le paiera bien à la » fin. » Il se justifia de même des discours horribles et blasphématoires qu'il faisoit tenir à Ixion, et promit qu'il ne laisseroit pas finir la pièce sans attacher à la roue cet impie.

Un pareil recours à l'exécution de cette justice théâtrale, par laquelle on croit réparer tout le mal qu'on a fait dans le cours d'une pièce, est assurément une bien mauvaise excuse; mais cette excuse même ne peut pas toujours être alléguée en faveur d'Euripide : dans ses tragédies les méchans échappent très-souvent à tous les dangers, les mensonges et d'autres mauvaises actions sont fréquemment justifiées, surtout quand on peut les attribuer à de bons motifs. Aussi ce poëte s'est-il rendu familiers les sophismes des passions, au moyen desquels on réussit à donner une belle

apparence à toutes choses. On a souvent cité ce vers d'Euripide où la réserve mentale des Jésuites paroît avoir été exprimée.

« *La bouche a juré, mais l'ame ne s'est* » *point engagée.* »

On pourroit dire avec raison que ce vers, sur lequel Aristophane a fait tant de plaisanteries, peut se justifier dans la place où il se trouve; mais la forme sentencieuse en est toujours blâmable, puisqu'elle donne lieu à de fâcheuses applications. César répétoit souvent cet autre vers du même poëte :

« *Il vaut la peine de commettre une injus-* » *tice pour parvenir à l'empire, mais d'ail-* » *leurs on doit être juste.* » Celui qui citoit une pareille maxime prouvoit assez lui-même combien elle pouvoit être dangereuse.

Les anciens ont déjà reproché à Euripide d'avoir manifesté dans ses pièces des principes très-relâchés sous le rapport de l'amour. Il est révoltant au dernier excès, d'entendre Hécube exciter Agamemnon à punir Polymestor, en

lui rappelant les plaisirs qu'il a goûtés avec Cassandre, depuis que les lois de la guerre en ont fait son esclave, et implorer la vengeance du meurtre de son fils, au nom de l'avilissement de sa fille. Euripide a pris l'amour forcené de Médée et l'amour incestueux de Phèdre, pour sujets de deux ses pièces, dans un tems où cette passion, moins ennoblie que de nos jours par des sentimens délicats, n'étoit jamais l'objet principal de la tragédie; et c'est pour faire paroître les femmes sous un jour aussi odieux qu'il leur donne le premier un rôle important sur la scène. Au reste on n'ignore pas qu'il les haïssoit; ses pièces sont remplies d'épigrammes sur leur foiblesse, et il ne cesse de relever la supériorité des hommes, auxquels sans doute il avoit plus d'intérêt de plaire, parce qu'ils composoient la majeure partie de son auditoire. On a supposé que ses relations domestiques et l'ensemble de ses mœurs avoient influé sur l'opinion qu'il s'étoit formée des femmes. Quoi qu'il en soit, il est aisé de reconnoître à la manière dont il les dépeint, qu'il étoit vivement sensible à leur attrait, et même aux charmes plus nobles qu'elles doivent souvent à l'élévation

de l'ame ; mais qu'il n'éprouvoit pour elles aucune estime solide et réfléchie.

Nous avons vu que les Grecs accordoient aux poëtes le privilège de traiter avec liberté les sujets de la Mythologie. Chez Euripide cette liberté dégénère souvent en licence. Les fables d'Hyginus, qui s'écartent si fort des traditions ordinaires, sont en partie des extraits de ses pièces. Comme il bouleverse toutes les idées reçues, il est obligé d'annoncer par un prologue la manière dont il a disposé des personnages de la Fable, et du sort qu'il leur destine.

Au sujet des prologues de ce poëte, Lessing avance, dans sa Dramaturgie, une opinion fort extraordinaire. Il falloit, dit-il, qu'Euripide eût fait faire des progrès à l'art dramatique, puisqu'il pouvoit s'en reposer sur la force des situations, sans avoir besoin d'exciter la curiosité. Mais je ne vois pas pourquoi l'intérêt excité par l'incertitude de l'événement, ne seroit pas au nombre des impressions que doit produire une fiction dramatique. On objecte, il est vrai, que le plaisir fondé sur la curiosité ne peut être senti qu'une fois. Mais on sait assez que

lorsque l'effet de la représentation est aussi puissant qu'il doit l'être, l'esprit du spectateur se fixe sur ce qui arrive à l'instant même, au point d'en oublier l'issue, et d'éprouver de nouveau toute l'inquiétude de l'attente. C'est faire retomber l'art dans son enfance que d'introduire un personnage qui dit : « Je suis un » tel : voici ce qui est arrivé, voilà ce qui » arrivera. » Ce début rappelle les rubans déroulés qui sortoient de la bouche des figures dans les anciens tableaux. Mais la grande simplicité du style de la peinture justifioit cet usage gothique, tandis que les rafinemens du langage d'Euripide, ne peuvent s'accorder qu'avec les formes moins grossières d'un art déjà perfectionné.

Les prologues ainsi que les dénouemens des tragédies de ce poëte sont abondamment pourvus d'apparitions de Divinités insignifiantes, souvent même inutiles, et dont toute l'élévation au-dessus des mortels est due à la machine qui les fait planer sur leurs têtes.

C'est avec beaucoup d'exagération qu'Euripide a suivi la manière des Tragiques plus

anciens, qui disposoient leur sujet en grandes masses, et séparoient l'action et le repos par des sections bien tranchées. Avant lui, d'autres avoient déjà fait usage de ces demandes et de ces réponses par vers alternatifs qui, lancés des deux côtés comme des flèches, donnent une grande vivacité au dialogue. Mais ces conversations, toutes en saillies sont souvent prolongées, chez ce poëte, d'une manière immodérée et tellement arbitraire qu'on pourroit souvent en retrancher la moitié. Il se jette, d'un autre côté, dans de longs discours oratoires ou pathétiques qui n'ont d'autre but que de faire briller son style. Il établit de véritables plaidoyers, où il y a un juge et des parties, où l'on met en usage toutes les ressources des avocats, leurs formules ordinaires, leurs amplifications, leurs finesses, leurs subterfuges. Il cherchoit sûrement à divertir les Athéniens en leur montrant l'image des procès, leur occupation favorite. Aussi Quintilien recommande-t-il l'étude d'Euripide aux jeunes orateurs, en leur disant (ce qui est incontestable), qu'elle les instruira davantage que celles des poëtes tragiques plus anciens. Toutefois cette recommandation n'est

pas un éloge. L'éloquence peut, il est vrai, trouver sa place dans un drame, lorsque la situation et les sentimens des personnages les porte naturellement à parler avec suite et avec chaleur; mais si la rhétorique vient supplanter l'expression immédiate des mouvemens de l'ame, c'en est fait de la poésie.

La diction d'Euripide est, en général, trop lâche, on y trouve sans doute des images très heureuses et des tournures charmantes, mais elle n'a point la dignité et l'énergie du style d'Eschyle, ni la grâce pure de celui de Sophocle. Il recherche quelquefois, dans ses expressions, le bizarre et le merveilleux et tombe d'autres fois dans le commun; le ton des personnages est souvent très-familier, et ils laissent là leur cothurne pour marcher tout simplement sur la terre : en cela, ainsi que dans la peinture exagérée de quelques traits de caractères particuliers (tels que la conduite inconvenable de Penthée en habit de femme, et la voracité d'Hercule chez Admète), Euripide se présente comme l'avant-coureur de la nouvelle comédie. Il avoit un penchant marqué pour ce genre, et on le voit s'en

rapprocher lorsqu'il peint les mœurs contemporaines, en feignant de représenter celles des siècles héroïques. C'est ce qui fait que Ménandre reconnoît en lui son maître, et affiche pour lui la plus grande admiration. On a un fragment d'une pièce de Philémon, où il manifeste un enthousiasme si extravagant pour Euripide, qu'on seroit tenté d'y voir de la plaisanterie : « *Si j'étois sûr que les* » *morts,* » fait-il dire à un de ses personnages, « *eussent encore du sentiment, ainsi* » *que certaines gens le prétendent, j'irois* » *me pendre aussitôt afin de voir Euripide.* » Cette vénération des auteurs comiques plus modernes, forme un contraste bien frappant avec les sentimens d'Aristophane, qui étoit son contemporain; il le poursuit sans relâche et impitoyablement, il semble avoir pris à tâche de ne laisser impunie aucune de ses fautes contre le goût ou la moralité.

Quoique Aristophane, en qualité d'auteur comique, envisage toujours les poëtes tragiques sous le rapport de la parodie, il n'attaque Sophocle nulle part, et lorsqu'il saisit le côté par lequel Eschyle peut prêter à la

plaisanterie, son respect pour lui est cependant visible. Il ne cesse d'opposer la grandeur gigantesque du plus ancien poëte à la minutieuse recherche de son successeur; il relève avec une raison victorieuse et un esprit intarissable la subtilité sophistique d'Euripide, ses prétentions oratoires et philosophiques, sa morale relâchée, ses moyens matériels d'émouvoir. La plupart des critiques modernes ont regardé les pièces d'Aristophane comme un amas de bouffonneries exagérées et calomnieuses, et n'ayant pas reconnu des vérités, déguisées sous le voile de la plaisanterie, ils ont donné peu de poids au jugement de cet auteur.

Toutes ces remarques ne doivent cependant pas nous faire oublier qu'Euripide appartenoit au plus beau siècle de la Grèce, qu'il étoit contemporain de plusieurs de ces philosophes, de ces hommes d'état, de ces artistes qui ont répandu un si prodigieux éclat sur leur patrie. S'il paroît au-dessous de ses prédécesseurs, il se relève par la comparaison avec un grand nombre de modernes. Il a une force particulière dans l'expression du malheur, il excelle

dans la peinture d'une ame malade, égarée, abandonnée jusqu'au délire à l'empire des passions, il est admirable quand un sujet, qui exclut tout but plus relevé, l'entraîne au pathétique, et surtout lorsque le pathétique même exige la beauté morale; presque toutes ses pièces offrent des morceaux ravissans. Enfin, je n'ai point prétendu lui disputer un talent extraordinaire, mais j'ai seulement voulu dire que, chez Euripide, les qualités de l'ame, la sévérité des principes moraux et la sainteté des sentimens religieux, ne marchoient pas de pair avec les brillantes facultés de l'esprit.

On jugera plus facilement du mérite respectif des poëtes dont nous venons de nous occuper, si l'on compare ensemble trois pièces, qu'heureusement nous possédons encore, et qu'ils ont tous les trois composées sur le même sujet, la punition de Clytemnestre par Oreste.

La scène des Coephores d'Eschyle se passe devant le palais des Atrides, et le tombeau d'Agamemnon est placé sur le théâtre. Oreste s'avance avec Pylade, son ami fidèle, et ses paroles, dont par malheur les premières

manquent, sont une prière à Mercure et une invocation aux mânes de son père. Il s'engage solennellement à la vengeance, et dépose une boucle de cheveux sur le tombeau. On voit alors sortir du palais une procession de femmes en habits de deuil, et comme Oreste croit reconnoître sa sœur parmi elles, il se recule avec Pylade pour tout observer en silence. Le Chœur est composé de Troyennes captives qui annoncent, par leurs chants plaintifs, le motif du sacrifice dont elles sont chargées, et le songe terrible que les Dieux ont envoyé à Clytemnestre. Elles expriment leurs sombres pressentimens sur l'avenir et sur la vengeance qui s'approche, et déplorent le malheur de vivre dans un esclavage aussi honteux. Electre leur demande si elles lui conseillent d'accomplir l'ordre de sa coupable mère, ou de répandre l'offrande en silence; d'après la réponse du Chœur, elle adresse une prière à Mercure souterrain et à l'ame de son père; elle les prie de jeter sur elle un regard de pitié, de sauver Oreste, et de permettre qu'il reparoisse en vengeur. Pendant qu'on verse les libations, et qu'elle déplore avec le Chœur la mort d'Agamemnon, une boucle de cheveux

de la même couleur que les siens, s'offre tout-à-coup à ses regards, elle aperçoit des vestiges de pieds, dont la ressemblance la frappe; l'idée que son frère s'est approché du tombeau se présente aussitôt à son esprit, et dans le moment de vive émotion que cette espérance lui donne, Oreste s'avance et se fait reconnoître. Il dissipe tous ses doutes en lui montrant un vêtement tissu par elle même qu'il a conservé jusqu'à ce jour. Le frère et la sœur se livrent aux transports de la plus vive joie. Oreste adresse une prière à Jupiter, il raconte comment Apollon lui a ordonné de tirer vengeance des meurtriers de son père, par les moyens qu'eux-mêmes avoient employés, c'est-à-dire par la ruse, et il ajoute que le Dieu l'avoit menacé de la persécution des Furies, destinées à venger les mânes offensés des pères, s'il osoit lui désobéir. On entend alors les chants d'Electre et ceux du Chœur. Ce sont des prières à l'ame du mort, ainsi qu'aux Divinités infernales, et l'exposé de tous les motifs de vengeance, particulièrement du plus puissant de tous, l'horrible meurtre d'Agamemnon. Oreste s'informe de la vision qui a pu engager Clytemnestre à ordonner un

sacrifice, et lorsqu'il apprend qu'elle s'est vue en songe, donnant le sein à un serpent qui en tiroit du sang au lieu de lait, il s'écrie qu'il veut être ce serpent, et développe le projet qu'il a formé, de s'introduire dans le palais déguisé en étranger et de surprendre les deux complices du crime. Après ces paroles, il s'éloigne avec Pylade pour accomplir son dessein. Le Chœur déplore l'audace effrenée des humains, surtout celle des femmes dans leurs passions illégitimes, et il montre, d'après les effroyables exemples de la Fable, comment la justice des Dieux finit toujours par atteindre les coupables. Oreste, sous l'habit d'un étranger, revient avec Pylade et demande à être conduit dans le palais. Dans cet instant il rencontre Clytemnestre qui sort de ce même palais, il lui apprend la mort de son fils, Electre éclate en feintes lamentations, et l'étranger est invité à entrer. Après une courte prière du Chœur, on voit venir la nourrice d'Oreste qui répand des larmes sur sa mort. Le Chœur cherche à lui rendre quelques espérances, et lui conseille d'engager Egysthe, que la Reine avoit envoyé chercher, à venir seul, plutôt qu'accompagné de ses gardes. Lorsque le moment

du danger approche, le Chœur demande à Jupiter et à Mercure de favoriser la vengeance. Egysthe arrive en parlant avec le messager que lui ont envoyé les étrangers. Il ne peut pas se persuader entièrement de l'heureuse nouvelle de la mort d'Oreste, et pour achever de s'en convaincre il se hâte d'entrer dans le palais. Après une courte prière du Chœur, on entend des cris partant du fond du théâtre, un serviteur s'avance précipitamment et court vers la porte de l'habitation des femmes, afin d'avertir Clytemnestre ; elle l'entend, s'approche, demande une hache pour se défendre, mais à l'instant où elle voit son fils s'élancer vers elle avec une épée sanglante, le courage lui manque, et elle présente à Oreste, de la manière la plus pathétique, son sein maternel. Saisi d'émotion, il se tourne vers Pylade qui l'exhorte en peu de mots, mais par les motifs les plus puissans, à suivre son projet de vengeance. Après quelques paroles rapides d'invectives et de justifications, Oreste poursuit sa mère dans le palais où il veut l'immoler auprès du corps de l'indigne Egysthe. Un chant lugubre et solennel du Chœur célèbre la juste rétribution qui vient de s'accomplir :

tout-à-coup s'ouvre la grande porte au milieu du théâtre, et l'on aperçoit les corps des deux coupables étendus sur un lit. Oreste fait déployer par un serviteur l'ample vêtement dans lequel on avoit enveloppé son père pour l'égorger. Le Chœur reconnoît les traces du sang d'Agamemnon, et cette vue ranime ses regrets et son indignation. Oreste, dont le trouble augmente et qui sent que son esprit commence à s'égarer, profite du peu de momens qui lui restent pour justifier l'action qu'il vient de commettre. Il annonce qu'il va demander à Delphes la purification du sang qu'il a répandu et, déjà poursuivi par les Furies vengeresses du parricide, il se précipite hors du théâtre. Le Chœur, qui n'a point vu ces Divinités, croit qu'elles ne sont présentes que dans l'imagination d'Oreste. Il finit par de tristes réflexions sur le sort des Atrides, et sur les scènes sanglantes qui, depuis l'horrible festin de Thyeste, se sont trois fois renouvellées dans leur palais.

L'action de l'Electre de Sophocle se passe également devant le palais des Rois de Mycènes, mais on ne voit point le tombeau d'Agamemnon.

Au premier rayon du matin, Oreste arrive avec Pylade, et suivi du Vieillard qui, après l'avoir sauvé le jour du meurtre de son père, l'a toujours accompagné depuis et lui sert de guide dans sa ville natale. Oreste reçoit de ce vieillard quelques instructions nouvelles, et lui confie l'ordre qu'il a reçu d'Apollon, ainsi que la manière dont il songe à l'exécuter. Il adresse une prière aux Dieux protecteurs de sa patrie et de la maison de ses pères. On entend les gémissemens d'Electre dans l'intérieur du palais. Oreste voudroit se faire connoître à elle, mais le Vieillard l'emmène pour offrir un sacrifice sur le tombeau d'Agamemnon. Electre s'avance, elle exhale ses regrets en invoquant le ciel, et son désir impatient de vengeance en s'adressant aux Divinités infernales. Le Chœur, composé de jeunes filles de Mycène, vient pour la consoler, ce qui amène une succession de chants et de discours alternatifs, dans lesquels Electre répond aux exhortations de ses compagnes, en s'abandonnant à l'expression de sa douleur. Elle déplore la honte de son oppression, la perte de ses espérances que les délais d'Oreste, tant de fois appelé en vain à son secours, ont fini par éteindre entièrement, et elle paroît n'é-

couter qu'à peine les conseils du Chœur qui cherche à relever son courage. Chrysothémis, sa jeune sœur, fille préférée de Clytemnestre à cause de son naturel plus doux, arrive avec une de ces offrandes qu'on portoit aux morts, pour la déposer sur le tombeau de son père. Une altercation sur la différence de leurs sentimens s'élève bientôt entre les deux sœurs. Chrysothémis annonce à Electre qu'Egysthe, qui est absent dans ce moment, a pris à son égard les résolutions les plus cruelles, à quoi celle-ci ne répond qu'en bravant le courroux du tyran. Chrysothémis apprend encore à sa sœur que Clytemnestre à vu en songe Agamemnon, revenu à la vie, qui avoit planté son sceptre dans la terre, et que ce sceptre étoit devenu un arbre immense, dont les rameaux ombrageoient tout le pays de Mycène; elle ajoute que, dans l'effroi de ce songe, Clytemnestre lui a ordonné de porter une offrande aux mânes d'Agamemnon. Electre conseille à Chrysothémis de ne pas souiller le tombeau par ces libations sacrilèges, mais d'invoquer leur père pour elle-même, pour le reste de la famille, surtout pour Oreste, qui doit les venger, et elle lui donne sa ceinture et une boucle de

ses cheveux, comme des offrandes plus dignes d'être déposées sur le tombeau. Chrysothémis, la quitte en lui promettant de se joindre à elle. Le Chœur tire du songe de Clytemnestre le présage assuré que le jour de la justice s'approche, et il attribue tous les malheurs des descendans de Pelops au premier crime de leur aïeul. Clytemnestre arrive dans ce moment, elle adresse des reproches à sa fille, cependant avec plus de douceur qu'à l'ordinaire, peut-être par un effet de la crainte que lui a inspiré sa vision nocturne; mais lorsqu'elle veut chercher à justifier son crime, Electre ne peut contenir son indignation, et il en résulte une scène vive, mais qui pourtant ne va pas jusqu'à la violence. Clytemnestre s'approche ensuite de l'autel placé devant le palais, pour adresser sa prière à Apollon; elle demande au Dieu de la santé, une longue vie et, à voix basse, la perte de son fils. Le Vieillard, gardien d'Oreste, s'avance alors, et, se donnant pour un messager qui vient de la Phocide, il annonce avec tous les détails possibles la mort d'Oreste, arrivée dans les jeux Pythiques, anachronisme susceptible de justification. Clytemnestre, qui

a éprouvé dans le premier instant un léger mouvement d'émotion maternelle, peut à peine cacher sa joie insultante, et invite le messager à entrer dans le palais. La malheureuse Electre que les paroles du Vieillard ont plongée dans la douleur, se répand en plaintes touchantes, tandis que le Chœur cherche envain à la consoler. Au milieu de cette scène de désolation, la jeune Chrysothémis accourt avec un transport de joie, elle a trouvé sur le tombeau d'Agamemnon une boucle de cheveux, des libations et des guirlandes nouvelles, elle ne doute pas qu'Oreste ne soit de retour. Ces paroles ne portent aucun espoir dans l'ame d'Electre, et semblent même rendre plus amer le sentiment de son malheur; elle apprend à sa sœur qu'on vient de recevoir la certitude de la mort d'Oreste, et l'exhorte, puisqu'il ne leur reste aucune espérance, à partager son audace et à se concerter avec elle pour donner la mort au tyran. La timide Chrysothémis ne voit que de la folie dans cette proposition, elle quitte sa sœur après une dispute violente, et le Chœur exprime sa pitié pour Electre abandonnée. Oreste entre alors avec Pylade, et suivi de quelques serviteurs qui

portent l'urne, où l'on suppose que ses propres cendres sont renfermées. Electre lui demande les cendres de son frère avec les instances les plus vives, et Oreste attendri ne peut plus se contenir. Après quelques paroles préparatoires, il se fait connoître à sa sœur en lui montrant l'anneau de leur père, comme garant de sa sincérité. Les vifs transports de leur joie éclatent dans leurs chants, jusqu'à ce que le vieillard vienne les séparer, en blâmant leur imprudence. Electre reconnoît en lui ce serviteur fidèle à qui elle a confié l'enfance de son frère, et lui exprime sa reconnoissance. D'après les conseils du Vieillard, Oreste et Pylade se rendent promptement dans le palais pour surprendre Clytemnestre avant le retour d'Egysthe. Electre les accompagne en adressant ses vœux à Apollon. Le chant du Chœur annonce le moment de la rétribution. On entend dans le palais les cris de Clytemnestre effrayée, puis ses prières à son fils, et enfin ses gémissemens lorsqu'elle reçoit le coup mortel. Electre excite du dehors son frère à la vengeance; il reparoît bientôt avec les mains ensanglantées, mais le Chœur l'engage, en

voyant de loin arriver Egysthe, à rentrer promptement dans le palais pour attaquer le tyran au moment où il se rendra chez lui. Egysthe s'informe des détails de la mort d'Oreste, et s'imagine, d'après les discours ambigus d'Electre, qu'on a porté son corps dans l'intérieur des appartemens. Il ordonne qu'on ouvre les portes du palais, pour que le peuple, auquel son joug étoit à charge, perde toute espérance de voir régner un jour le fils d'Agamemnon. Le fond de la scène qui s'ouvre aussitôt, laisse voir un corps étendu sur un lit, et recouvert d'une draperie. Oreste est debout à côté, il engage Egysthe à soulever le voile ; le tyran, saisi d'horreur à l'aspect imprévu du corps sanglant de Clytemnestre, comprend quel est le sort qui se prépare pour lui, il voudroit parler, mais Electre s'y oppose, et Oreste le force à rentrer dans le palais, parce qu'il veut lui ôter la vie, à la place même où ce traître avoit massacré son père.

Le lieu de la scène, dans l'Electre d'Euripide, n'est pas à Mycène, mais sur les confins du territoire d'Argos, au milieu de la campagne, et devant une chaumière misérable et

solitaire. On voit sortir de cette chaumière le vieux paysan qui l'habite. Il se met à raconter aux spectateurs ce qui se passe dans la maison du Roi; c'est une espèce de prologue, où le poëte rappelle la tradition reçue, et y ajoute le récit des événemens sur lesquels il fonde sa pièce. On apprend donc de ce paysan, qu'Electre a été traitée de la manière la plus indigne, et qu'au lieu de la marier convenablement, comme on le devoit, on l'a forcée à prendre un époux au-dessous d'elle, et que c'est lui-même qui est cet époux. Les motifs de cette conduite envers Electre, tels qu'il les allègue, sont fort singuliers. Il assure cependant qu'il respecte beaucoup trop cette princesse pour la regarder comme sa femme, et qu'ils vivent ensemble unis par des nœuds fraternels. Le jour n'est point encore levé lorsqu'on voit arriver Electre. Elle porte sur sa tête, rasée à la manière des esclaves, une cruche, dans laquelle elle va chercher de l'eau. Son mari la conjure de ne pas se fatiguer par un travail si nouveau pour elle; mais Electre répond que rien ne l'empêchera de remplir les devoirs d'une maîtresse de maison économe, et tous les deux s'en vont, lui aux

champs, et elle à ses affaires. Oreste s'avance alors avec Pylade auquel il confie, qu'il a déjà fait un sacrifice sur le tombeau de son père, mais qu'il n'ose pas se hazarder à entrer dans la ville, sans avoir auparavant cherché à découvrir l'habitation de sa sœur dont il sait le mariage, parce qu'il veut apprendre d'elle la situation des choses. Il voit de loin venir Electre avec sa cruche sur la tête, et se retire à la hâte vers le fond du théâtre. Electre entonne un chant mélancolique sur sa propre destinée et sur celle de son père. Le Chœur, composé de jeunes filles de la campagne, arrive dans ce moment et l'exhorte à se trouver à la fête de Junon. Electre s'y refuse en montrant ses habits déchirés, et ne se rend pas même aux prières de ces jeunes paysannes qui s'offrent à lui prêter des parures de fête. Elle aperçoit alors Oreste et Pylade cachés dans un coin et, comme elle les prend pour des voleurs, elle veut s'enfuir dans la maison. Oreste cherche à la retenir et elle suppose en conséquence qu'il veut la tuer. Lorsqu'enfin il est parvenu à la rassurer, il lui apprend que le frère qu'elle regrette est encore en vie, et s'informe de sa position, ce qui sert à ranimer dans l'esprit du

spectateur toutes les idées qui doivent l'occuper. Oreste ne se fait point connoître à Electre, mais il se charge d'exécuter les commissions qu'elle pourra lui donner pour son frère. Les jeunes filles, dont la curiosité est excitée par cette conversation, veulent apprendre ce qui se passe à Mycène; Electre leur dépeint sa propre misère, ainsi que le luxe orgueilleux et la vie joyeuse de sa mère et d'Egysthe, qui insultent aux mânes et au tombeau d'Agamemnon. Le paysan revient du travail, et trouve assez inconvenable que sa femme s'entretienne familièrement avec de jeunes étrangers; mais apprenant qu'ils lui apportent des nouvelles d'Oreste, il les invite à entrer dans sa maison. Oreste, à l'aspect de ce brave homme, fait des réflexions sur le mérite qui se cache souvent sous les habits de l'indigence et dans les conditions les plus obscures. Electre reproche à son mari d'avoir invité des hôtes, tandis qu'il sait qu'on n'a rien à leur offrir; il répond que les étrangers se contenteront de ce qu'elle saura leur préparer, et que de minces provisions peuvent cependant fournir aux repas d'une journée. Néanmoins Electre, toujours confuse de sa pauvreté, l'envoye dans le voisinage, chez le vieux gou-

verneur qui a conservé les jours d'Oreste, afin de l'engager à leur apporter quelque chose qu'elle ose présenter aux étrangers. Le paysan part, en débitant des sentences sur la richesse et sur la modération. Le Chœur entonne à perte d'haleine des chants sur la marche des Grecs au siége de Troïe, il décrit tous les ornemens du bouclier que Thétis avoit donné à son fils Achille, et finit par former des vœux pour que Clytemnestre porte la peine de son crime.

Le vieux gouverneur, qui monte avec bien de la peine jusqu'à la maison, apporte à Electre un agneau, des fromages, et une outre pleine de vin. Il se met bientôt à pleurer, et ne manque pas de s'essuyer les yeux avec ses habits en lambeaux. En réponse aux questions que lui adresse Electre, il lui dit qu'on a trouvé sur le tombeau d'Agamemnon, les traces d'un sacrifice récent, ainsi qu'une boucle de cheveux, et qu'il présume de là qu'Oreste y a porté ces offrandes. Suit un long dialogue entre Electre et le vieillard, morceau qui n'a d'autre but que de tourner en ridicule les moyens dont Eschyle se sert

pour amener la reconnoissance entre le frère et la sœur. Cependant ces moyens n'ont rien qui soit absurde, et d'ailleurs l'esprit ne s'arrête pas sur ce genre d'invraisemblance; mais la chose du monde la plus contraire au véritable esprit de la poésie, la plus destructive de tout intérêt dramatique, c'est de détourner la pensée de l'objet qui l'occupe, pour la forcer à se diriger sur la manière dont il a été présenté par un autre.

Les hôtes d'Electre sortent de sa maison, et le vieillard, après avoir considéré attentivement Oreste, le reconnoit et le fait reconnoître à sa sœur par une cicatrice au sourcil que lui avoit laissée une chute; car c'est là l'invention merveilleuse qu'Euripide substitue à celles d'Eschyle. Le frère et la sœur s'embrassent et se livrent à l'expression de leur joie pendant le chant du Chœur, ensuite ils délibèrent longuement, avec le vieillard, sur la manière d'exécuter leur projet. Ils savent qu'Egysthe est allé à la campagne pour offrir un sacrifice aux Nymphes. Oreste pense à s'y rendre de son côté afin d'être invité au repas d'usage et

d'attaquer Egysthe à l'improviste. La crainte des discours populaires ayant retenu Clytemnestre à Mycène, Electre conçoit l'idée révoltante de feindre qu'elle est accouchée depuis peu et d'engager ainsi sa mère à venir la voir. Ils invoquent ensemble les Dieux et l'ombre de leur père. Electre déclare qu'elle se tuera si l'entreprise est manquée, et qu'elle aura soin de tenir un glaive tout prêt pour cet effet: le vieillard part dans l'intention de conduire Oreste vers Egysthe, et de se rendre ensuite auprès de Clytemnestre. Le Chœur chante l'histoire fameuse du Bélier d'or; il raconte comment Thyeste, aidé du secours de l'épouse infidèle d'Atrée, lui a enlevé ce bélier, comment Atrée s'est vengé de son frère en lui faisant manger ses propres enfans, et comment le Soleil a reculé d'horreur à la vue de cet effroyable festin, ce qui, ajoute très-philosophiquement le Chœur, paroît néanmoins fort douteux. On entend du bruit et des gémissemens dans le lointain, Electre croit que son frère a succombé et ne veut pas lui survivre, mais heureusement arrive un messager qui annonce la mort d'Egysthe, en mêlant des plaisanteries à

son récit. Pendant les chants de triomphe du Chœur, Electre prépare une guirlande pour couronner son frère, qui reparoît bientôt avec la tête de son ennemi à la main. Electre apostrophe cette tête et lui reproche ses folies et ses crimes; elle lui dit, entr'autres, qu'on se trouve toujours mal de finir par épouser une personne avec qui on a vécu dans un commerce illégitime, et qu'il n'est pas convenable qu'un mari abandonne à sa femme le gouvernement de la maison. Tandis qu'elle parle, on voit de loin s'avancer le cortège de Clytemnestre; Oreste éprouve des combats de conscience sur le projet qu'il médite, et des doutes sur l'autorité de l'oracle; mais sa sœur l'encourage et le fait entrer dans la cabane. La reine, toute entourée d'esclaves Troyennes, arrive sur un char pompeux, couvert de magnifiques tapis; Electre veut l'aider à en descendre, mais Clytemnestre ne le permet pas. Elle cherche à justifier le meurtre d'Agamemnon, en le représentant comme une juste expiation du sacrifice d'Iphigénie, et invite sa fille à lui répondre librement. C'est apparemment pour donner lieu à une discussion subtile dans laquelle, parmi les reproches

qu'Electre adresse à sa mère, elle lui dit qu'elle a trop consulté son miroir, et trop soigné sa parure pendant l'absence de son époux. Clytemnestre, à qui sa fille avoue qu'elle l'auroit déjà punie si c'eût été possible, montre une grande modération, et entre dans la cabane pour y faire un sacrifice. Electre la poursuit de paroles méprisantes, et le Chœur chante la vengeance. On entend des cris dans la maison, le frère et la sœur reparoissent couverts de sang, et déjà saisis de remords et de désespoir, ils accroissent l'horreur dont ils sont pénétrés en se rappelant les discours lamentables et les gestes supplians de leur mère. Oreste veut s'enfuir; Electre se demande qui est-ce qui voudra l'épouser désormais? Tout à coup les Dioscures leurs oncles se montrent dans les airs : ils blâment Apollon d'avoir rendu un oracle sanguinaire, et ordonnent à Oreste de se faire juger par l'Aréopage pour se mettre à l'abri de la poursuite des Furies. Ils arrangent ensuite un mariage entre Electre et Pylade, en les chargeant d'emmener avec eux dans la Phocide, le paysan qu'Electre avoit d'abord épousé, et à la fortune duquel ils pourvoyent libéralement. Après des lamentations répétées,

le frère et la sœur se disent un éternel adieu, et la pièce finit.

Il est aisé d'observer qu'Eschyle a saisi son sujet sous l'aspect le plus terrible, et qu'il l'a transporté dans le domaine des noires Divinités où il se plait à placer ses fictions. Le tombeau d'Agamemnon est le point de contact entre les enfers et la terre, d'où sort le cri de la vengeance, et une ombre non encore appaisée est l'ame de la tragédie. Il s'y trouve sans doute quelques imperfections extérieures, faciles à remarquer, comme la suspension de la marche de la pièce et la fréquente répétition des prières adressées aux Dieux; mais ces défauts mêmes tiennent au sentiment très-profond qu'a le poëte, du genre d'impression qu'il doit produire. Car ce moment de repos, avant une action aussi terrible, ressemble à la sombre tranquillité des approches d'un orage ou d'un tremblement de terre, et les nombreuses invocations aux Divinités du Ciel et de l'enfer, donnent aussi l'idée d'un événement prodigieux et inouï parmi les hommes, auquel les forces et les motifs terrestres ne sont point proportionnés. Au moment de la

mort de Clytemnestre et dans les paroles déchirantes que le poëte lui fait prononcer, il est allé, sans chercher à déguiser le crime, jusqu'aux dernières bornes de ce qu'on peut accorder à l'émotion. Le forfait qui doit être puni, et que le tombeau tient sans cesse présent à l'esprit, paroît se rapprocher encore davantage, lorsqu'à la fin, on voit déployer le vêtement dans lequel Agamemnon a été assassiné. Il semble que l'attentat se renouvelle, pour ainsi dire, sous les yeux du spectateur, après la vengeance qui en a été tirée. La fuite d'Oreste ne doit point être attribuée à un lâche repentir, ni à la foiblesse de son ame; ce n'est que le tribut inévitable qu'il doit payer à la nature offensée.

Je ne ferai que peu de remarques générales sur l'ordonnance admirable de la pièce de Sophocle. Avec quel art et quelle noblesse il prépare cette marche solennelle des femmes vers le tombeau par laquelle Eschyle commence sa tragédie! Quelle beauté universelle de coloris poétique, et en particulier dans le récit de la course des chars! Comme les éclats de la sensibilité sont ménagés dans le rôle d'Electre!

Elle ne fait d'abord entendre que des plaintes vaguement exprimées, puis elle se livre à l'espérance que lui inspire le songe de Clytemnestre; elle reste encore maîtresse d'elle-même quand elle apprend la nouvelle de la mort de son frère, sa douleur prend un caractère plus violent lorsque Chrysothémis voudroit lui faire partager sa joie, et le désespoir ne la saisit qu'à la vue de l'urne funéraire d'Oreste. Son caractère héroïque et au-dessus de son sexe, se relève encore par le contraste qu'elle présente avec la timide Chrysothémis. C'est en dirigeant l'intérêt principal sur Electre, que Sophocle a su présenter son sujet sous un aspect nouveau; il offre à nos regards, dans ce frère et cette sœur, un couple digne d'admiration, lorsqu'il donne à la femme les sentimens les plus fidèles, une fermeté inébranlable, tout l'héroïsme de la patience, et à l'homme, l'ardeur généreuse d'un jeune héros. Le vieillard leur oppose la réflexion et l'expérience. Les deux poëtes ont à peine fait parler Pylade, et l'on peut voir par cet exemple, à quel point les arts anciens dédaignoient tout ornement inutile.

Mais ce qui caractérise surtout la tragédie

de Sophocle est cette sérénité céleste, ce souffle rafraîchissant de vie et de jeunesse qui se répand jusque sur les objets les plus terribles. Apollon, le Dieu de la lumière, conduit Oreste et semble étendre son influence sur toute cette poésie. Le jour naissant qui éclaire le commencement de la pièce est déjà d'accord avec l'esprit dont elle est animée. Le tombeau et le monde des ombres sont repoussés dans l'éloignement. Les sentimens qu'inspire, dans Eschyle, le souvenir du mort, sont excités, dans Sophocle, par Electre vivante, par Electre, douée au même point du pouvoir d'aimer et de haïr. On peut remarquer le dessein d'éviter tous les sombres pressentimens dès le premier discours d'Oreste, quand il dit qu'il méprise la superstition qui fait craindre de passer pour mort, lorsqu'il sent en lui-même toute la plénitude des forces et de la vie. Aussi n'éprouve-t-il, ni avant, ni après l'action, des mouvemens d'incertitude ou de remords. Tout ce qui tient à ce genre d'émotions est ici plus rigoureusement écarté que dans Eschyle. C'est un coup de théâtre terrible que le moment où Egysthe découvre le corps de Clytemnestre; il y a aussi quelque chose de

singuliérement énergique à laisser le Tyran dans l'attente de sa mort lorsque la pièce finit, et tout ce dénouement excite peut-être encore plus d'effroi que celui d'Eschyle. La différence du génie des deux poëtes se fait bien sentir dans celle des visions nocturnes qui dévoilent à Clytemnestre le sort auquel elle est destinée. Les deux images sont également justes, significatives, prophétiques; celle d'Eschyle est peut-être plus grande, mais elle remplit les sens d'horreur, tandis que la beauté majestueuse de celle de Sophocle tempère l'effroi qu'elle inspire.

La pièce d'Euripide offre l'exemple le plus bizarre d'un genre de travers d'esprit qui n'a rien de poétique. On n'en finiroit pas si l'on vouloit relever toutes les inconvenances et les contradictions qui s'y trouvent. Pourquoi Oreste se joue-t-il si long-tems de sa sœur sans se faire connoître à elle? Pourquoi ne sait-on plus ce que devient le paysan dès que le gouverneur d'Oreste a paru? Euripide, sans doute, a d'abord voulu être neuf, ensuite il a trouvé trop peu vraisemblable de faire mourir, de la main d'Oreste, le roi et son épouse au milieu de Mycène. Mais pour éviter une légère in-

vraisemblance, il s'est embarrassé dans des incidens beaucoup plus inexplicables. Ce qu'il peut y avoir de tragique dans sa pièce ne lui appartient pas, il l'a trouvé dans la Fable et chez ses prédécesseurs; ce qu'il y a mis du sien ne convient en aucune manière à la tragédie, et il a retravaillé son sujet dans le genre des drames de famille, tels qu'on les conçoit aujourd'hui. Les effets qu'il veut produire au moyen de l'indigence d'Electre sont pitoyables, et tout cet étalage de misère finit par trahir son éternelle prétention d'émouvoir. L'action est préparée avec une sorte de légèreté étourdie, et rien n'y part d'un sentiment profond. C'est un tourment inutile pour le spectateur, que d'entendre exprimer à Egysthe les sentimens d'une hospitalité bienveillante envers Oreste, et à Clytemnestre ceux de la pitié que lui inspire sa fille. Tous les motifs de l'action sont affoiblis par le repentir timide qui la suit, repentir qui n'est point un sentiment moral; mais une simple émotion des sens. Je ne dirai rien des blasphêmes contre l'oracle, si ce n'est qu'ils anéantissent toute la pièce, et qu'on ne voit plus pourquoi Euripide l'a composée. Le mariage que les oncles d'Electre lui procurent à

la fin, et la récompense pécuniaire qu'ils donnent à son premier époux, sont un vrai dénouement de comédie, assurément fort au-dessous de l'entremise de Castor et de Pollux.

Je dois cependant avouer, pour ne pas commettre d'injustice, que la pièce d'Electre est peut-être la plus mauvaise de toutes celles d'Euripide. Est-ce le désir de paroître original qui a pu l'égarer à ce point? Sans doute il étoit malheureux pour lui d'avoir à soutenir la comparaison avec ses devanciers; mais qui l'obligeoit à lutter contr'eux, et surtout à composer une Electre?

Je ne parlerai qu'en passant des autres pièces d'Euripide, lesquelles sont en trop grand nombre pour que je puisse les analyser avec détail.

Il n'y en a peut-être aucune qui mérite autant d'éloges que celle d'Alceste, surtout à l'égard des sentimens de moralité qui y sont exprimés avec un grand charme. Le discours d'Alceste, au moment où elle se décide à mourir, celui où elle dit adieu à son époux et à ses enfans, sont des mor-

ceaux d'une beauté ravissante. On doit encore beaucoup louer le poëte de la sage réserve avec laquelle il impose silence à Alceste, lorsqu'à son retour des enfers, elle paroît craindre de tirer le rideau mystérieux qui dérobe aux vivans la vue du séjour des morts. Il faut convenir, cependant, qu'en faisant témoigner au roi Admète et à son père un si grand amour pour la vie, il les a bien sacrifiés. Hercule même, dans le commencement, se montre ferme jusqu'à la rudesse, et c'est plus tard seulement que son rôle devient noble et digne de lui. A la fin il donne dans la gaîté, lorsqu'il ramène à Admète sa propre femme voilée, en la lui présentant comme une nouvelle épouse.

Iphigénie en Aulide étoit un sujet tout à fait en rapport avec les forces et les inclinations d'Euripide, puisqu'il s'agit d'exciter une émotion douce en faveur de l'innocence et de la tendre jeunesse de l'héroïne. Cependant Iphigénie est loin de pouvoir être comparée avec Antigone. Aristote a remarqué que son caractère n'étoit pas soutenu. « Iphigénie en pleurs

» n'est, dit-il, pas du tout semblable à cette Iphi-
» génie qui se sacrifie ensuite volontairement. »

L'expression de la candeur et de la sainteté sacerdotale, réunies dans un enfant, font de la tragédie d'Yon une pièce charmante. Il est vrai qu'il y a, dans le cours de l'intrigue, bien des invraisemblances, des moyens forcés, et des répétitions; le mensonge par lequel les Dieux et les hommes se liguent pour tromper Xathus, est un dénouement qui ne peut pas laisser une impression satisfaisante.

C'est à juste titre qu'on a vanté universellement les rôles de Phèdre et de Médée comme une peinture énergique du délire des passions dans l'ame d'une femme. L'Hippolyte d'Euripide, où l'on voit paroître Phèdre, reçoit encore un grand éclat de la générosité sublime du Héros de la pièce, et l'on doit extrêmement louer le poëte d'avoir su éviter de blesser la bienséance et même, jusqu'à un certain point, les principes de moralité, dans un sujet aussi délicat. Peut-être ce mérite doit-il moins être attribué à Euripide qu'au goût pur et sévère de ses contemporains,

car le Scholiaste nous apprend que la pièce d'Hippolyte que nous possédons, est un second ouvrage de l'auteur, dans lequel il a corrigé avec soin ce qu'il pouvoit y avoir de blâmable et de choquant dans le premier *.

Le début de Médée est admirable. Rien ne peut annoncer d'une manière plus déchirante la situation désespérée de cette femme malheureuse, que les discours de sa nourrice et du gouverneur de ses enfans, ainsi que ses propres gémissemens derrière la scène. Il est vrai qu'aussitôt qu'elle paroît elle même, le poëte refroidit notre intérêt par les réflexions générales et assez communes qu'il lui fait faire. Elle perd toute sa grandeur imposante dans la scène avec Egée, où elle cherche à se ménager un asile dans Athènes, et semble presque s'assurer d'un nouveau lieu quand elle

* Brunck, littérateur aussi savant qu'ingénieux, prétend que Sénèque, dont Racine a suivi les traces, avoit pris pour modèle de sa tragédie le premier Hippolyte d'Euripide, lequel étoit surnommé *Le voilé*. Il est vrai qu'il ne produit aucun témoignage à l'appui de cette assertion.

se sera vengée de Jason. Ce n'est plus cette magicienne audacieuse qui a soumis les forces de la nature à l'empire de ses passions, et qui erre de pays en pays comme un météore dévastateur. Ce n'est plus cette Médée qui, abandonnée de l'univers entier, sait encore se suffire à elle-même. Il n'y a que le désir de flatter les Athéniens qui ait pu engager Euripide à donner une place dans sa tragédie à ce froid incident du projet de Médée. D'ailleurs, il a donné les couleurs les plus frappantes à la peinture d'une puissante enchanteresse et de la plus foible des femmes, réunies dans la même personne. Les accès de tendresse maternelle qui la saisissent au milieu des préparatifs de son forfait, produisent une impression terrible; mais elle annonce trop tôt et avec trop de précision son affreux dessein, et on auroit dû l'entrevoir seulement dans le lointain, comme une vision ténébreuse, effet d'un funeste égarement. Lorsqu'elle accomplit le crime, sa vengeance devoit déjà s'être assouvie par la mort ignominieuse de Créuse et de son père, et le nouveau motif qu'elle allégue, ne peut soutenir l'examen. Elle dit qu'elle veut prévenir Jason qui auroit

également donné la mort à ses enfans, mais puisqu'elle les enlève dans les airs après les avoir tués, elle auroit pu tout aussi bien les emmener vivans. L'état de démence furieuse où la plongent les remords de son premier crime, peut mieux justifier le poëte.

La peinture souvent répétée des malheurs publics, celle de la chute des familles et des états les plus florissans, dans l'abyme de la misère, a pu valoir à Euripide le titre que lui a donné Aristote, du plus tragique des poëtes. Ce sont des événemens de ce genre qui remplissent la tragédie des Troyennes. La fin de cette pièce est d'un effet prodigieux. Les femmes, tirées au sort comme esclaves, dirigent leur marche vers les vaisseaux, en laissant derrière elles Troïe, qui s'écroule dans les flammes, et cette catastrophe est d'une grandeur terrible et frappante; d'ailleurs on ne peut guère concevoir une pièce où il y ait moins d'action. C'est une suite de situations et d'incidens qui proviennent tous, il est vrai, de la ruine de Troïe, mais qui ne tendent point vers un même but. L'accumulation de douleurs sans remède, auxquelles on ne voit

opposer aucune résistance, fatigue à la longue et finit par épuiser la pitié. Plus on combat pour détourner un malheur, plus il produit d'impression lorsqu'il arrive; mais quand on s'y soumet aussi aisément qu'on se soumet ici à la mort d'Astyanax, que Talthybius n'essaie pas même de sauver, le spectateur se résigne de son côté. Dans les appels non interrompus à notre pitié, dont se compose cette pièce, le pathétique n'est point ménagé avec art, et il prend cette teinte lamentable et monotone qu'il a quelquefois dans les ouvrages d'Euripide. Les plaintes d'Andromaque sur son fils encore vivant, sont bien plus déchirantes que celles d'Hécube sur son fils mort, ce qui prouve à quel point l'expression de la crainte émeut davantage que celle d'une douleur sans espérance. Il est vrai que la vue du corps mort de l'enfant, représenté sur le bouclier d'Hector, ranime l'intérêt pour les peines d'Hécube; en général, le poëte compte beaucoup sur l'effet des objets qu'il offre aux regards. C'est pour cela qu'il met en opposition le luxe de la parure d'Hélène avec la misère des esclaves Troyennes, et qu'il fait arriver Andromaque sur un char rempli de butin. Je ne doute même pas qu'à

la fin de la pièce toute la décoration ne parût en flammes. Le long et pénible interrogatoire d'Hélène refroidit d'ailleurs toute émotion par un vain débat, et ne mène à rien, car, malgré l'accusation d'Hécube, Ménélas s'en tient à sa première résolution. La justification de cette beauté fameuse peut cependant amuser de la même manière que l'éloge plein de subtilités qu'en a fait Isocrate.

Euripide ne s'est pas contenté de nous présenter Hécube, faisant pendant toute une pièce étalage de sa douleur, il a pris encore cette reine infortunée pour l'objet principal d'une autre tragédie, à laquelle il a donné son nom, et où elle se montre comme le malheur personnifié. Cette pièce renferme deux actions; le sacrifice de Polyxène, et la vengeance exercée sur Polymestor à cause du meurtre de Polydore. Ces deux actions n'ont rien de commun l'une avec l'autre, si ce n'est qu'elles se rapportent toutes deux à Hécube. On trouve, dans la première partie, des beautés remarquables du genre qui réussit toujours à Euripide, des images de la tendre jeunesse, de l'innocence, du dévouement volon-

taire à une mort violente et prématurée. On y voit encore le triomphe de la superstition barbare, un sacrifice humain, mais loin que le poëte ait cherché à en noircir le tableau, il a donné à la victime comme aux autres personnages, ce calme et cette sérénité d'ame particulière aux Grecs, qui leur a fait si promptement abolir les usages sanguinaires des religions plus anciennes. Toutefois, la seconde moitié de la tragédie trouble cette douce émotion, d'une manière tout-à-fait pénible, par la peinture du caractère rusé et vindicatif d'Hécube, de l'avarice imbécile de Polymestor, et de la misérable politique d'Agamemnon, qui n'osant pas lui-même tirer une satisfaction éclatante du roi de Thrace, le livre aux esclaves Troyennes. On voit aussi avec peine la vieille Hécube, accablée par la douleur, retrouver autant de présence d'esprit pour la vengeance et de loquacité pour l'accusation, qu'elle en montre dans ses amères railleries contre Hélène et dans ses plaintes contre Polymestor.

Hercule furieux nous offre un second exemple de deux actions tout à fait séparées dans la même tragédie, l'une représente la

famille de ce Héros opprimée pendant son absence et délivrée par son retour, l'autre peint le repentir d'Hercule, après l'accès de frénésie subite qui lui a fait immoler sa femme et ses enfans. Ces deux actions qui se succèdent, ne se suivent point nécessairement.

Les Phéniciennes sont riches en événemens tragiques. Le fils de Créon se précipite du haut des murailles de Thèbes, pour délivrer la ville. Etéocle et Polynice se tuent réciproquement. Jocaste se donne elle-même la mort sur les cadavres de ses fils. Les Argiens qui marchoient contre Thèbes succombent dans le combat. Polynice demeure sans sépulture, et enfin Œdipe et Antigone sont envoyés en exil.

Le Scholiaste, en faisant cette énumération, remarque la manière tout à fait arbitraire dont le poëte a conduit son intrigue. « Cette pièce, dit-il, paroît belle » à la représentation, par cela même » qu'il s'y trouve beaucoup d'épisodes. An» tigone qui regarde du haut des murs n'ap» partient point à l'action. Polynice arrive

» dans la ville, sous la garantie d'une trève, » sans qu'il en résulte rien, et la longue com- » plainte que chante Œdipe exilé, est en- » core une addition superflue. » Ce jugement est sévère, mais il frappe au but.

Celui qu'il prononce sur Oreste n'est pas plus doux. «Cette pièce, dit-il, est du nombre » de celles qui font un grand effet au théâtre, » mais où les caractères sont vicieux ; car » excepté celui de Pylade ils ne valent rien » du tout. Le dénouement » ajoute-t-il encore » » seroit mieux adapté à une comédie. »

Cette dernière pièce commence véritablement d'une manière frappante. On voit Oreste, après le meurtre de sa mère, couché sur un lit, où il est accablé par de mortelles angoisses et par les accès d'un délire continuel. Electre assise à ses pieds, tremble, ainsi que les femmes qui composent le Chœur, à l'idée de son réveil, ce premier tableau est d'un grand effet, mais tout prend ensuite une mauvaise tournure, et la pièce finit par les coups de théâtre les plus forcés.

Il y a encore une autre pièce d'Euripide, Iphigénie en Tauride, qui peint la suite de la destinée d'Oreste. Elle offre moins d'irrégularités et d'inutiles digressions; mais elle est, en revanche, médiocre d'un bout à l'autre, tant du côté des caractères que de celui des passions. La reconnoissance du frère et de la sœur ne produit qu'une émotion passagère. Peut-on sympathiser avec cette Iphigénie qui ayant été conduite elle-même comme une victime tremblante devant l'autel, dévoue ensuite son frère au même sort. La fuite d'Oreste et d'Iphigénie n'inspire pas non plus un grand intérêt, et ils s'évadent au moyen d'une ruse dont Thoas est trop facilement la dupe. C'est seulement après que le frère et la sœur se sont échappés que le tyran cherche à s'opposer à leur dessein, mais il est bientôt réduit au silence par l'apparition accoutumée d'une Divinité. Euripide a tellement usé de ce genre de coups de théâtre que sur ses dix-huit tragédies, il y en a neuf qui ont un dénouement pareil.

On voit paroître Oreste pour la quatrième fois dans Andromaque. Le Scholiaste, dont

les Jugemens sont tirés, selon toute apparence, des critiques les plus distingués de l'antiquité, donne cette tragédie pour une pièce du second rang, dans laquelle on ne peut admirer que des morceaux détachés. C'est certainement la moins bonne de celles que Racine a prises pour modèles; aussi les compatriotes de ce poëte ont-ils beau jeu quand ils veulent, à cette occasion, le mettre au-dessus du tragique Grec, à qui il ne doit véritablement que la première idée de cette tragédie.

Les Bacchantes, représentent de la manière la plus vive et la plus frappante, ce délire inspiré du culte de Bacchus qui saisissoit les prêtresses de ce Dieu, et se répandoit autour d'elles. L'incrédulité opiniâtre de Penthée et la punition terrible qu'il reçoit des mains de sa propre mère, forment un tableau très-hardi: l'effet théâtral de cette pièce devoit être extraordinaire. Il faut se figurer le Chœur des Bacchantes, telles qu'on les voit sur les bas reliefs, les cheveux épars et vêtues de draperies flottantes, avec des tambourins, des cymbales et d'autres instrumens à la main, qui se pré-

cipitent dans l'orchestre, et y exécutent au bruit d'une musique éclatante leurs danses tumultueuses. Tous ces accessoires étoient alors fort nouveaux, car nous avons vu que la danse et la musique du Chœur ne consistoient, au commencement, qu'en une marche solennelle et mesurée, au son d'une seule flûte qui accompagnoit les voix. Mais c'est ici que ce luxe de moyens qui plaisoit tant à Euripide, étoit à sa véritable place, et lorsque les critiques modernes rabaissent cette pièce ils me paroissent très-inconséquens. J'admirerois plutôt, dans cette réunion nouvelle, l'hármonie et l'unité qui sont si rares chez ce poëte. Il écarte avec soin tous les épisodes étrangers; les effets, ainsi que les ressorts, proviennent d'une même source et tendent vers un même but, et cette pièce me paroît, après celle d'Hippolyte, le meilleur des ouvrages qui nous restent d'Euripide.

Les Héraclides et les Suppliantes sont de vraies tragédies de circonstance, qui ne pouvoient réussir qu'à titre de flatterie envers les Athéniens. Elles célèbrent deux faits héroïques des premiers tems d'Athènes, auxquels Isocrate

et les autres orateurs, toujours prodigues d'éloges envers le peuple et toujours prêts à mêler la fable avec l'histoire, attachent une grande importance. L'un de ces faits est la protection accordée aux enfans d'Hercule, ancêtres des rois de Lacédémone, contre la persécution d'Euristhée. L'autre est la victoire remportée par les Athéniens, lorsqu'ils vinrent à la sollicitation d'Adraste roi d'Argos, forcer les Thébains à donner la sépulture aux sept chefs morts devant Thèbes. La tragédie des Suppliantes fut représentée pendant la guerre du Peloponnèse, dans le moment où les Argiens venoient de conclure un traité avec les Lacédémoniens. Cette pièce devoit rappeler aux habitans d'Argos leurs anciennes obligations envers Athènes, et par conséquent leur montrer combien les Dieux leur seroient peu favorables dans cette guerre. Les Héraclides ont été évidemment composés dans le but de produire une impression semblable sur les Lacédémoniens.

Ces deux pièces paroissent jetées dans le même moule, mais les Suppliantes, (ainsi nommées d'après les mères qui imploroient

la sépulture pour leurs fils), ont beaucoup plus de mérite poétique. Il est vrai que Thésée ne s'y présente pas d'une manière avantageuse, lorsqu'il reproche si souvent, et peut-être avec injustice, à Adraste la faute qu'il a commise. La dispute de Thésée avec l'envoyé d'Argos sur la prééminence des constitutions monarchique et républicaine, pourroit à juste titre être renvoyée à l'école des Rhéteurs. L'Oraison funèbre d'Adraste sur les Héros morts, s'écarte aussi du ton de la tragédie. Il me semble impossible qu'Euripide n'ait pas eu le dessein, dans cet endroit, de peindre les caractères de quelques généraux Athéniens, morts récemment dans les combats. Cette justification n'est pas bonne dans le sens dramatique, mais sans un but pareil, il eût été aussi trop insipide, de vanter les vertus bourgeoises d'un Héros du tems d'Hercule, d'un Capanée qui bravoit le ciel. On peut juger à quel point Euripide se faisoit peu de scrupule de sortir de son sujet par des allusions étrangères, et par des allusions dont il était lui-même l'objet, puisqu'il a fait dire à Adraste, sans aucun motif apparent : « Il n'est pas » juste que le poëte souffre, tandis qu'il donne

» du plaisir aux autres par ses ouvrages. » Les Hymnes funéraires en l'honneur des Héros et les derniers chants d'Evadné sont, malgré tout cela, de la beauté la plus touchante.

On doit cependant observer que l'arrivée de cette Evadné est bien inattendue, car, sans qu'il ait jamais été question d'elle auparavant, elle paroît pour la première fois sur le rocher, du haut duquel elle se précipite dans le bucher embrasé de Capanée.

Les Héraclides sont une copie effacée des Suppliantes. La fin surtout en est misérable. On n'entend plus parler du sacrifice volontaire de Macarie, après qu'il a été accompli, et comme cette résolution lui a fort peu coûté, les autres ne s'en occupent pas beaucoup. On ne revoit point le roi d'Athènes, Démophon, non plus que le compagnon d'Hercule et le gardien de ses enfans, Jolaüs, qui a été miraculeusement rajeuni. Hyllas, jeune héros et fils aîné d'Hercule, paroît à peine sur la scène, en sorte qu'à la fin il ne reste personne qu'Alcmène qui se querelle avec Euristhée. Il faut qu'Euripide prit un plaisir

particulier à représenter de vieilles femmes, vindicatives et impitoyables, car c'est ainsi qu'il a deux fois fait paroître Hécube, dans ses scènes avec Hélène et Polymestor.

Le retour constant des mêmes moyens et des mêmes effets est, en général dans les Arts, la preuve certaine de l'adoption d'une manière. Le théâtre d'Euripide nous offre trois exemples de sacrifices de femmes qui se montrent fort touchantes par leur dévouement; Iphigénie, Polyxène et Macarie: on pourroit encore joindre à ces sacrifices la mort volontaire d'Alceste et d'Evadné. Le même poëte se plait encore singulièrement à mettre en scène des femmes qui implorent un asile, et à tourmenter les spectateurs par la crainte qu'on ne les arrache au refuge sacré des autels. J'ai déjà parlé des dénouemens à machine où il prodigue l'arrivée des Dieux.

La plus divertissante de toutes les tragédies est sans contredit Hélène, pièce à grandes aventures, pleine d'incidens merveilleux et qui conviendroient évidemment à la comédie. L'idée sur laquelle se fonde l'intrigue est

une invention des prêtres Egyptiens qui prétendoient qu'Hélène étoit restée cachée en Egypte, pendant que Pâris avoit enlevé un fantôme semblable à elle, pour lequel les Grecs et les Troyens s'étoient battus pendant dix ans. La vertu d'Hélène est sauvée par ce moyen, et Ménélas (qui, pour justifier les plaisanteries d'Aristophane sur les Héros d'Euripide, paroît comme un mendiant couvert de lambeaux), est parfaitement satisfait. Cette manière de corriger la Mythologie la rend fort semblable aux contes des Mille et une Nuit.

Quelques Hélénistes modernes ont consacré de longs traités à prouver que la tragédie de Rhésus, dont le huitième livre de l'Iliade a fourni le sujet, n'étoit pas authentique. Leur opinion se fonde sur ce que cette pièce, remplie d'inconvenances et de contradictions, ne seroit pas digne d'Euripide. Cette conclusion est hasardée, puisqu'il seroit possible de prouver, que tous ces défauts dérivent, presque inévitablement, du mauvais choix du sujet, qui est un combat nocturne. D'ailleurs l'authenticité d'un ouvrage se reconnoît, en

général, moins à sa valeur réelle, qu'au style et à la manière propre de l'auteur auquel on l'attribue. Le Scholiaste va plus droit au fait en peu de mots. « Quelques-uns, dit-il, ont » prétendu que cette pièce étoit supposée et » n'appartenoit pas à Euripide, parce qu'elle » porte plutôt l'empreinte du style de So- » phocle. Cependant elle est inscrite comme » authentique dans les Didascalies, et d'ail- » leurs, l'exactitude de la description du » ciel étoilé fait assez reconnoître Euripide. » Je crois encore comprendre ce qu'on entend ici par le style de Sophocle; je ne le retrouve pas, il est vrai, dans la disposition générale; mais dans quelques passages isolés. D'après cela, si cette pièce ne doit pas être attribuée à Euripide, je croirois qu'elle a été composée par quelque imitateur éclectique; mais plutôt de l'école de Sophocle que de celle d'Euripide, et un peu plus moderne que l'un et l'autre de ces poëtes. Je me fonde, à cet égard, sur le ton familier de plusieurs scènes, où l'on aperçoit ce penchant à la tournure de drame bourgeois, qui commençoit à cette époque à se manifester dans la tragédie. Plus tard, et au tems où les lettres fleurirent à Alexandrie,

on tomba dans l'excès opposé, c'est-à-dire, dans l'enflure.

Le Cyclope est un drame satyrique. Nous avons déjà fait mention, en passant, de ce genre de pièces, qui se rapprochoit à quelques égards du genre tragique, mais dont l'esprit étoit absolument différent. Le besoin de rétablir, par de la gaîté, l'équilibre de l'ame que les émotions sérieuses de la tragédie avoient altérée, paroit lui avoir donné naissance, ainsi qu'à la plupart des petites pièces. Le drame satyrique n'avoit pas d'existence indépendante, et il étoit représenté pour l'ordinaire à la suite des tragédies. La coupe extérieure et le sujet, également tiré de la Mythologie, le faisoient à quelques égards ressembler à la grande pièce; mais il étoit, selon toute apparence, infiniment plus court. Ce qui l'en distinguoit encore essentiellement, étoit un Chœur composé de Satyres, lesquels accompagnoient de leurs chants joyeux, de leurs sauts et de leurs danses grotesques, la représentation des aventures héroïques et cependant plaisantes, qui faisoient le sujet du drame satyrique. L'Odyssée fournissoit aux poëtes un grand nombre de fables,

susceptibles de prêter à la gaîté, et l'on voit que le germe de ce genre de poésie, ainsi que de bien d'autres, étoit déjà contenu dans Homère. La première idée de ces petits drames fut donnée par les fêtes de Bacchus, où les masques de Satyres étoient un déguisement très-usité. Les êtres fantastiques, compagnons fidèles du Dieu de la joie, pouvoient de même être introduits sans inconvenance, quoique peut-être un peu arbitrairement, dans les pièces de théâtre mythologiques, lors même que Bacchus n'y jouoit aucun rôle.

Comme l'imagination vive des Grecs leur faisoit aisément supposer que la nature, dans sa liberté primitive, avoit été féconde en productions merveilleuses, ils eurent l'idée d'animer les contrées sauvages, où la scène de ces drames étoit ordinairement placée, par la présence des Divinités champêtres, dont la figure pittoresque offroit une vive image de la gaîté sensuelle. Ces êtres à moitié Dieux et à moitié brutes, formoient en eux-mêmes un contraste piquant aux yeux des Grecs, et nous voyons dans le Cyclope un exemple de la manière dont on présentoit cette réunion de

deux natures opposées. Ce petit drame, que l'Odyssée a fourni presqu'en entier, ne manque pas de gaîté, mais les plaisanteries de Silène et de sa troupe paroissent un peu rudes, et l'on peut bien convenir que, pour nous, le plus grand mérite de cette pièce est d'être l'unique de son espèce. Sans doute en composant dans ce même genre, Eschyle sut attacher à ses plaisanteries un sens plus hardi et plus profond, lorsqu'il fit descendre Prométhée sur la terre, pour apporter le feu du Ciel à l'homme encore épais et grossier. Sans doute Sophocle, ainsi que le prouvent quelques fragmens qui nous restent, sut y répandre une gaîté plus gracieuse et plus noble, quand il présenta sur la scène les trois Déesses qui se disputoient le prix de la beauté, ou lorsqu'il montra Nausicaa, venant au secours d'Ulysse après son naufrage. On peut, à cette occasion, citer un trait bien prononcé du caractère des Grecs. Quand on donnoit sur le théâtre d'Athènes cette pièce de Nausicaa, dans laquelle, selon le récit d'Homère, la Princesse, après avoir fini de laver du linge au bord de la mer, s'amuse à jouer à la paume avec ses femmes, Sophocle lui-même se mêloit à la représentation, et s'attiroit de grands applau-

dissemens par sa bonne grâce à lancer et à recevoir la paume. Ce grand poëte, ce guerrier illustre, ce citoyen honoré dans sa patrie, s'accomodoit ainsi du rôle muet d'une jeune fille, afin d'ajouter un léger ornement à son ouvrage, par l'adroite agilité et la souplesse gracieuse de ses mouvemens. Tant il est vrai que les Grecs prenoient les choses de la vie d'une manière facile et légère, qu'ils ne connoissoient ni la morgue de l'orgueil, ni sa roideur suffisante, et que le vif sentiment des arts qui les distinguoit, les forçoit à admirer la beauté et la grâce partout où elles s'offroient à leurs regards.

L'histoire de la tragédie Grecque finit pour nous avec Euripide, quoiqu'il y ait eu plusieurs poëtes tragiques après lui. Agathon, en particulier, nous est dépeint par Aristophane, comme parfumé d'essence et couronné de fleurs. Le banquet de Platon nous montre ce dernier poëte, prononçant un discours, tel que ceux du Sophiste Gorgias, tout rempli d'ornemens recherchés et d'antithèses en jeux de mots. Il fut le premier qui prit ses sujets hors de la Mythologie, et composa des tragédies avec des noms ima-

ginaires, ce qui semble une transition préparatoire à la nouvelle comédie. Une de ses pièces, intitulée la Fleur, n'étoit vraisemblablement, ni touchante, ni terrible ; mais elle offroit des tableaux agréables dans le genre de l'Idylle.

Les savans d'Alexandrie voulurent aussi composer des tragédies ; mais si nous pouvons en juger par la seule dont nous ayons connoissance, l'Alexandra de Lycophron, qui consiste en un long monologue prophétique, surchargé d'une Mythologie obscure, nous devons croire que les productions raffinées de ces érudits pleins de subtilité, étoient extrêmement froides, peu propres au théâtre et insipides de toutes manières. La force créatrice des Grecs étoit alors tellement épuisée qu'ils devoient surtout s'interdire le genre, auquel on réussit le moins quand on n'a que de l'esprit.

SIXIÈME LEÇON.

La première comédie des Grecs forme un contraste parfait avec leur tragédie. — De la parodie. — L'idéal comique est l'opposé de l'idéal tragique. — Privilèges accordés aux premiers poëtes comiques. — Du Chœur et de la Parabase. — Aristophane. — Caractère de son talent. — Idée des pièces de ce poëte qui nous sont parvenues. — Jugement sur leur mérite relatif.

Nous quittons ici la tragédie pour passer à ce qu'il y a de plus opposé, la première comédie des Grecs. Toutefois, comme ce dernier genre, malgré des différences de toute espèce, se rapportoit indirectement au premier, il y a, dans le contraste qu'ils forment ensemble, une certaine symétrie, propre à jeter un très-grand jour sur la nature intime de tous les deux. Pour juger sainement de cet ancien théâtre co-

mique, il faut d'abord tout à fait écarter l'idée de ce que les modernes nomment Comédie, et que les Grecs appelèrent ensuite du même nom. L'ancienne et la nouvelle comédie Grecques ne se distinguent pas seulement l'une de l'autre par des usages accidentels (comme celui de mettre sur la scène des personnages réels, qui régnoit dans l'ancienne comédie); mais elles sont entièrement et essentiellement différentes. L'on doit bien se garder de considérer l'ancienne comédie comme le commencement encore grossier d'un art qui s'est ensuite beaucoup perfectionné *. Quoique l'extrême licence qui s'y montre ait pu donner lieu à cette manière de voir, il n'en est pas moins vrai que la première comédie

* C'est sous cet aspect que Barthélemy envisage l'ancienne comédie, dans un chapitre d'Anacharsis, qui est peut-être l'un des moins bons de son ouvrage. Voltaire (dans son dictionnaire philosophique à l'article *athée*) juge Aristophane avec une inconcevable légèreté, et plusieurs critiques françois ont en cela suivi son exemple. Au reste, on peut déjà voir, chez Plutarque, dans son parallèle d'Aristophane et de Ménandre, le fondement de tous ces jugemens des modernes, et y retrouver le même point de vue prosaïque sous lequel ils saisissent leur objet.

étoit le genre original et véritablement poétique, dont l'autre, comme je le montrerai dans la suite, ne présente qu'une modification secondaire, plus voisine de la prose et de la réalité.

C'est en considérant la première comédie Grecque comme formant un contraste complet avec la tragédie, qu'il est le plus facile d'en saisir l'esprit. C'étoit là vraisemblablement le sens de l'assertion de Socrate que Platon rapporte à la fin de son banquet. Il raconte que tous les autres convives s'étant séparés ou ayant succombé au sommeil, Socrate étoit resté à causer avec Aristophane et Agathon, et que, tout en vidant avec eux une large coupe, il les avoit contraints d'avouer, bien qu'avec regret, que c'étoit l'affaire du même homme de s'entendre à la composition des tragédies et des comédies; et que le poëte tragique étoit, en vertu de son art, poëte comique en même tems. Il contredisoit par là l'opinion reçue qui séparoit entiérement ces deux talens, ainsi que l'expérience qui ne les avoit jamais montrés réunis; il falloit donc qu'il tirât ses preuves de l'essence même des idées. A l'occasion de l'imitation comique, le Socrate de Platon dit encore, que l'on ne

peut connoître les choses opposées que l'une par l'autre et, qu'en conséquence, il est impossible d'approfondir la nature du sérieux sans bien savoir ce que c'est que la gaîté. Si l'immortel Platon avoit bien voulu nous développer ses propres pensées, ou celles de son maître, sur cette question, nous pourrions sans doute nous dispenser de la traiter.

Une des relations de la poésie comique avec la poésie tragique, est celle de la parodie avec l'objet parodié. Mais la parodie de la tragédie produit une impression bien plus forte que celle de l'Epopée, parce qu'elle se montre sur la scène, et que la fiction qu'elle tourne en ridicule a pris également, au moyen de la représentation théâtrale, une espèce de réalité pour nos sens. Le poème burlesque rentre dans le passé, ainsi que le sujet dont il se joue. L'imitation grotesque de la tragédie renouvelle, à l'instant même, l'objet qu'elle offre à la risée afin de le prendre sur le fait. La parodie dramatique dont nous parlons, produisoit un effet d'autant plus infaillible que les Grecs la voyoient sur le même théâtre où son modèle sérieux s'offroit à leurs regards. Ce n'étoient pas unique-

ment des scènes isolées, mais la forme toute entière du spectacle tragique qui étoit tournée en ridicule, et l'on imitoit non-seulement le genre de la composition poétique, mais vraisemblablement encore la musique, la danse, le jeu des comédiens et les ornemens de la scène. L'auteur comique, ainsi que l'auteur tragique, suivoit les traces de la Sculpture qui avoit aussi quelquefois métamorphosé les figures idéales des Dieux, en caricatures faciles à reconnoître *. Plus les Grecs étoient entourés de nobles objets, plus ils s'étoient familiarisés avec le grand style de la Sculpture, à l'occasion des fêtes publiques, du culte des Dieux, des processions solennelles et des représentations tragiques, plus cette parodie générale de tous les arts qu'offroit l'ancienne comédie, avoit un effet irrésistible et produisoit de gaîté.

Mais l'idée que nous venons d'en donner est peut-être un peu superficielle. En effet la

* J'en citerai pour exemple le fameux vase antique, où l'on voit représentés, sous la figure de masques grotesques, Jupiter et Mercure, prêts à monter chez Alcmène par une échelle.

parodie suppose toujours un objet parodié, et la première comédie est une fiction aussi originale que la tragédie, et aussi indépendante de toute relation extérieure ; elle se tient sur le même niveau et dépasse également les bornes de la réalité, pour entrer dans la sphère de l'imagination libre et créatrice.

La tragédie est ce qu'il y a de plus sérieux dans la poésie, et la comédie ce qu'il y a de plus complétement gai. Le sérieux consiste, comme nous l'avons vu, dans la direction des forces de l'ame vers un but qui absorbe toute leur activité. La gaîté, au contraire, ne peut exister que lorsque tout but est écarté ainsi que toute entrave abolie ; et comme elle ne consiste peut-être que dans le déploiement inattendu de nos facultés, plus ces facultés sont grandes, plus le jeu en est vif et varié, et plus le mouvement imprimé à tout notre être est rapide. C'est donc l'abandon, c'est l'essor imprévu de la pensée, et non de certaines formes du discours qui caractérisent l'enjouement. La plaisanterie amère et la moquerie caustique peuvent s'unir au sérieux, et l'on voit que leur langage a fourni quelquefois des armes à l'indignation et

à la haine, ainsi que le prouve l'exemple des Iambes chez les Grecs et des satires chez les Romains.

La comédie moderne présente, il est vrai, de la gaîté dans le contraste des caractères et des situations; elle est aussi d'autant plus divertissante que l'arbitraire y règne davantage, qu'elle paroît plus libre dans sa marche, qu'il y a plus de mésentendus, d'erreurs, d'efforts inutiles, de petites passions déjouées, et qu'à la fin tout se réduit à rien. Mais, au milieu de la plaisanterie qu'on y met, la forme de la composition est sérieuse, c'est-à-dire, que tout y est régulièrement dirigé vers un but que l'on ne perd pas de vue. Dans l'ancienne comédie, au contraire, ce but n'étoit que la gaîté elle-même. L'ensemble de l'ouvrage étoit une plaisanterie générale, composée d'une foule de plaisanteries de détail, qui toutes se maintenoient à leur place indépendamment les unes des autres. La tragédie des Grecs étoit, pour ainsi dire, soumise à la constitution monarchique; mais telle qu'on la voyoit dans les tems héroïques, sans mélange de despotisme. L'ancienne comédie au contraire étoit de la poésie démocra-

tique; on s'y résignoit à l'anarchie, plutôt que d'enchaîner l'imagination du poëte, relativement aux desseins et à la conduite qu'il prête à ses personnages, comme à l'égard des pensées isolées, des allusions du moment et des saillies imprévues.

Tout ce qui est noble et élevé dans la nature humaine ne se prête qu'à une imitation sérieuse: le poëte tragique voit son objet au-dessus de lui et il en reçoit la loi; il faut au contraire que le poëte comique se dégage du sien, qu'il s'en sépare, et même qu'il le désavoue entièrement, puisqu'il doit présenter l'idéal opposé de celui de la tragédie; c'est-à-dire, le mauvais côté, ou du moins le côté foible de la nature humaine. Mais de même que l'idéal tragique ne consiste pas dans la réunion de toutes les vertus imaginables, de même celui de la comédie ne se montre point comme l'assemblage de tous les vices et de tous les défauts possibles. On y reconnoît seulement la suprématie de la partie animale au manque de liberté, de fermeté, aux inconséquences et aux contradictions qui sont la source de toutes les folies et de toutes les sottises humaines. L'idéal sérieux est la réunion

des deux natures de l'homme, ou plutôt la transfusion harmonieuse de l'être sensuel dans l'être moral. On peut le comparer aux sublimes images des Dieux que nous offre la Sculpture, où le plus haut degré de beauté, dans les formes, n'est que l'emblême de la perfection intérieure, et où le corps est animé et pénétré d'un souffle divin au point d'en paroître comme transfiguré. L'idéal comique offre l'unité opposée, l'harmonie s'y retrouve dans l'asservissement de la nature morale à la nature matérielle ; le principe animal est celui qui doit dominer : la raison et l'intelligence n'y sont présentées que comme les esclaves volontaires des sens.

De là dérive nécessairement ce qui a tant choqué dans Aristophane, les allusions fréquentes aux vils appétits corporels, la peinture animée de ces passions vulgaires, qui, malgré toutes les chaînes que la morale et la convenance voudroient leur imposer, se mettent en liberté avant qu'on s'en doute. Si nous faisons attention à ce qui excite le plus infailliblement le rire, même sur nos théâtres modernes, à ce qui est une source intarissable d'effets comi-

ques, nous verrons que ce sont les mouvemens de l'instinct naturel, mis en contraste avec des prétentions plus élevées. Ainsi la poltronerie, la vanité puérile, le bavardage, la paresse, la gourmandise, seront les objets éternels des caricatures de la scène. Les amoureux désirs des vieillards, par exemple, ont toujours été tournés en ridicule, parce qu'ils prouvent que l'âge, qui devoit chez eux amortir les sens, n'en a fait qu'accroître l'empire. Un certain degré d'ivresse produit encore des effets très-amusans, en ce qu'il met, pour ainsi dire, la nature humaine dans l'état de l'idéal comique.

Il ne faut pas s'imaginer que lorsque les anciens poëtes ont introduit sur la scène des individus réels, en les nommant par leur propre nom, ils les aient représentés avec tous les détails de leur manière d'être, comme s'ils avoient voulu les peindre en effet, et en faire les objets exclusifs de la moquerie. Les personnages historiques ne sont jamais chez eux qu'un symbole, ils désignent une espèce, et le caractère moral des individus, de même que les traits du masque qui imitoit leur visage, étoient également exagérés.

On doit cependant convenir qu'il étoit dans l'esprit de l'ancienne comédie de faire constamment allusion à la réalité, allusion qui alloit au point, que non-seulement le poëte s'entretenoit avec le public par l'organe du Chœur, mais que l'on indiquoit même certains spectateurs avec le doigt. Cette extrême liberté tenoit à l'essence intime du genre; car, de même que la tragédie se plait dans l'unité, la comédie vit dans le chaos; elle aime la variété, la bigarure, les contrastes, je dirois presque les contradictions; elle s'amuse à réunir ce qu'il y a de plus extraordinaire, de plus inouï, l'impossible même, avec les localités les plus connues, et avec les usages les plus familiers de la vie ordinaire.

Le poëte comique, ainsi que le poëte tragique, transporte ses personnages dans une région idéale, mais il ne les place point dans un monde gouverné par la fatalité. Il ne soumet pas ses fictions aux lois de la destinée, ni même à celles de la nature; c'est l'imagination, c'est la volonté qui disposent de tout. Il lui est permis d'inventer une fable aussi hardie et aussi fantastique qu'il lui plait, il peut même

la rendre folle et absurde, pourvu qu'elle soit propre à mettre sous un jour éclatant les caractères bizarres et les situations ridicules de la vie humaine. Il faut sans doute qu'un ouvrage ait un but principal, pour qu'il ne manque pas d'ensemble et de consistance, et, sous ce point de vue, les comédies d'Aristophane offrent aussi, dans leur genre, un système régulier; mais afin que l'inspiration comique ne se refroidisse pas, il faut que ce but soit tourné en plaisanterie, et que l'impression qu'il pourroit produire, soit affoiblie par des distractions de toute espèce, ou dissipée par de la gaîté.

A son origine, et entre les mains de son inventeur Epicarme le Dorien, la comédie Grecque a sur tout emprunté ses sujets de la Mythologie. Elle ne paroît pas avoir entièrement renoncé à ce choix, même dans sa maturité, comme on le voit par les titres de plusieurs pièces perdues pour nous, soit d'Aristophane, soit de ses contemporains. Plus tard encore, et dans l'époque intermédiaire entre l'ancienne et la nouvelle comédie, elle revint aux traditions fabuleuses par des motifs particuliers. Cependant, comme le contraste

entre la forme et le fond est dans ce genre parfaitement à sa place, et que rien ne peut trancher davantage avec une représentation entièrement badine, que l'image des occupations les plus sérieuses et les plus importantes, et en un mot de tout ce qu'on appelle affaire, il étoit naturel que la vie publique et le gouvernement fussent les objets favoris de l'ancienne comédie; elle étoit politique d'un bout à l'autre: la vie privée et domestique, au-dessus de laquelle la nouvelle comédie ne s'éleva jamais, n'y étoit imitée qu'en passant et dans ses rapports avec la vie publique. Le Chœur, qui représentoit en quelque manière le peuple, y jouoit par conséquent un rôle essentiel. On ne peut pas croire qu'il y ait été d'abord introduit accidentellement, et qu'on l'ait ensuite conservé par habitude. Il faut plutôt supposer qu'il servoit à compléter la parodie de la forme tragique; de plus, il ajoutoit à la gaîté universelle des fêtes populaires, gaîté dont la comédie offroit l'expression la plus vive, et l'épanchement le plus animé. Dans toutes les solennités nationales et religieuses des Grecs, il y avoit des chants à plusieurs voix, accompagnés de danses: le Chœur co-

mique pouvoit donc simplement devenir l'organe de la joie publique. C'est ainsi, par exemple, que dans la pièce des Thesmophories, les femmes entonnoient, au milieu des folies de toute espèce, l'hymne mélodieux qu'elles avoient réellement coutume de chanter aux fêtes des Dieux. Les paroles des chœurs déployoient alors toutes les richesses de la poésie lyrique la plus belle et la plus inspirée, et prenoient un essor si élevé qu'on auroit pu les transporter, sans aucun changement, dans une tragédie. On s'écartoit cependant du modèle tragique, en introduisant quelquefois dans la même comédie plusieurs chœurs différens, qui se répondoient dans leurs chants, ou qui, sans relation les uns avec les autres, paroissoient un moment pour se disperser ensuite.

Mais ce qui distinguoit plus particulièrement le Chœur comique étoit la *parabase*. On appeloit ainsi un morceau étranger à la pièce, dans lequel le poëte s'adressoit à l'assemblée par l'entremise du Chœur; tantôt il y vantoit son propre mérite et se moquoit de ses compétiteurs; tantôt, en vertu de son droit de citoyen d'Athènes, il faisoit des propositions

sérieuses ou badines pour le bien public. Il faut convenir que la parabase est contraire à l'essence de toute fiction dramatique, puisque la loi générale du genre est d'abord, que l'auteur disparoisse pour ne laisser voir que ses personnages, et ensuite que ceux-ci agissent et parlent entr'eux, sans faire aucune attention aux spectateurs. Certainement, toute impression tragique seroit détruite par de semblables infractions aux règles de la scène, mais les interruptions, les incidens épisodiques, les mélanges bizarres de toute espèce sont accueillis avec plaisir par la gaîté, et cela, lors-même qu'ils paroissent plus sérieux que l'objet principal de la plaisanterie. Quand l'esprit est disposé à l'enjouement, il est toujours bien aise d'échapper à la chose dont on l'occupe, et toute attention suivie lui paroît une gêne et un travail.

On pourroit encore expliquer l'invention de la parabase, en disant que les poëtes comiques avoient bien moins de moyens que les poëtes tragiques, pour remplir les entr'actes par des chants animés et intéressans, mais il vaut mieux avouer que cette espèce

d'intermède étoit conforme à l'esprit de l'ancienne comédie, où non-seulement l'objet de la fiction, mais la composition toute entière n'étoit qu'un pur badinage. Cette puissance illimitée de la gaîté se manifestoit par l'impossibilité de prendre rien au sérieux, pas même la forme dramatique. L'on trouvoit du plaisir à se soustraire un instant aux lois de la scène, à peu près comme dans un déguisement burlesque, on s'amuse quelquefois à lever le masque. C'est encore ainsi que de nos jours l'usage des allusions et des mines adressées au parterre ne s'est jamais tout-à-fait aboli dans la comédie, et que les acteurs obtiennent quelquefois par là de grands applaudissemens. Je reviendrai sur ce sujet dans la suite, et j'examinerai jusqu'à quel point, et dans quelles espèces de pièces comiques, ces moyens peuvent être tolérés.

Si nous voulions saisir en peu de mots le but du genre comique et celui du genre tragique, nous dirions que la tragédie, en nous faisant envisager ce qu'il y a de plus imposant dans l'homme et de plus terrible dans la destinée, nous remplit de ces émotions profondes

qu'inspirent les objets sublimes, tandis que la comédie, en nous montrant les hommes comme ridicules et le sort comme capricieux, nous invite à cette gaîté vive et légère qui se joue au-dessus de tout.

De tous les poëtes qui ont fait fleurir l'ancienne comédie, Aristophane est le seul que nous connoissions, et nous ne pouvons point par conséquent juger de son mérite, avec cette finesse de discernement qu'on acquiert par la comparaison. Aristophane avoit eu plusieurs prédécesseurs, tels que Magnes, Cratinus, Crates, etc. Toutefois nous n'avons aucun lieu de croire que ses ouvrages, ainsi que ceux des derniers auteurs tragiques, annoncent un commencement de décadence dans l'art. Il paroît, au contraire, que de son tems, la comédie se perfectionnoit encore chaque jour, et qu'il a été, dans ce genre, le poëte le plus accompli. Le sort de la tragédie et celui de la comédie furent en effet très-différens; l'une finit par une mort naturelle, et l'autre par une mort violente. La tragédie expira lorsque ses forces parurent épuisées, et qu'elle fut hors d'état de se sou-

tenir à son antique hauteur. La comédie, au contraire, fut privée, par un acte du pouvoir suprême, de la liberté illimitée qui étoit la condition nécessaire de son existence. Horace nous indique cette catastrophe en peu de mots. « A ces poëtes (Thespis et Eschyle) succéda, » dit-il, l'ancienne comédie qui obtint de » grands succès, mais la liberté y dégénéra » en licence, et mérita d'être réprimée par » une loi. La loi fut donnée, et le Chœur se » tût honteusement quand il n'eut plus le pou- » voir de nuire. »

A la fin de la guerre du Péloponnèse, lors qu'après la prise d'Athènes, l'ancienne constitution de cette république fut renversée, et que trente tyrans, établis par Lacédémone, y exercèrent le pouvoir souverain, il parut un édit, qui admettoit à porter leurs plaintes, tous les citoyens qu'auroient attaqués les poëtes comiques, et qui défendoit l'introduction de personnages réels sur la scène, ainsi que toute espèce d'indication individuelle. La forme des pièces resta cependant à peu près la même, et la composition fut encore, si ce n'est une imitation allégorique, du moins

toujours une parodie; mais on avoit anéanti l'essence même de cette parodie, et aussitôt que le sel de la raillerie personnelle en fut ôté, elle tomba dans l'insipidité. Ce qu'elle offroit auparavant de piquant, étoit de tourner la réalité en idée générale, c'est-à-dire, de présenter l'état actuel des choses comme l'idéal de la folie, et les individus existans comme les modèles personnifiés de la plus absurde inconséquence. Quel moyen restoit-il pour attaquer, même les fautes du gouvernement en masse, si l'on n'osoit déplaire à aucun individu en particulier? C'est ce qui fait que je ne peux pas m'accorder avec Horace, lorsqu'il dit que l'abus amena la correction. L'ancienne comédie florissoit à l'époque heureuse de la liberté d'Athènes; ce furent les mêmes événemens et les mêmes personnes qui les opprimèrent toutes deux. Il n'est pas vrai que les calomnies d'Aristophane aient été cause de la mort de Socrate, puisque *les Nuées* avoient paru vingt-cinq ans avant sa condamnation. Cette même Aristocratie, établie par la force, qui réduisit au silence la censure badine du poëte comique, punit de mort le vertueux philosophe dont les reproches étoient plus sérieux. Nous ne voyons pas que

les persécutions d'Aristophane ayent fait beaucoup de mal à Euripide. Le peuple d'Athènes écoutoit avec admiration les tragédies de l'un et les parodies de l'autre sur le même théâtre. Les talens divers se développoient alors librement et jouissoient de leurs droits sans contrainte. Jamais aucun souverain, et le peuple d'Athènes en étoit un dans ce tems là, ne s'est laissé dire d'aussi bonne grâce des vérités aussi fortes, et n'a mieux entendu la plaisanterie. Si les abus du gouvernement n'en existoient pas moins, il y avoit toujours de la grandeur à permettre qu'on les dévoilât impunément. D'ailleurs Aristophane se montre toujours un citoyen plein de zèle, il dénonce sans cesse les séducteurs du peuple, les mêmes que Thucydide dépeint comme si dangereux. Il conseille constamment la paix, au milieu de cette guerre intestine, qui fit éprouver un échec irréparable à la prospérité de la Grèce, et on le voit toujours recommander la simplicité et la sévérité des mœurs antiques.

Mais, dit-on, Aristophane étoit un farceur indécent; c'est possible, et je ne prétends point le justifier; ce que j'affirme, c'est qu'il

étoit encore autre chose que cela. Il est triste, qu'avec des facultés aussi étonnantes, il ait pu s'abaisser jusqu'à mériter un titre pareil; peut-être avoit-il véritablement des inclinations vulgaires, peut-être croyoit-il nécessaire de se concilier la populace pour oser dire à la nation des vérités aussi hardies. Il se vante cependant de chercher bien moins que ses rivaux à exciter les ris de la multitude par des plaisanteries grossières, et d'avoir sous ce rapport perfectionné son Art. Il faut d'ailleurs pour ne pas être injuste envers ce poëte, se placer dans le même point de vue que ses concitoyens. Les anciens avoient, sur des objets de morale particuliers, une manière de penser bien différente de la nôtre, et beaucoup plus libre relativement aux mœurs: c'étoit la conséquence naturelle d'une religion qui n'étoit que le culte de la nature, et qui avoit consacré plusieurs usages publics, contraires à l'honnêteté. On doit observer encore, que la grande retraite * dans laquelle vivoient les

* On voit s'élever ici une question souvent débattue parmi les érudits; l'on demande si l'usage permettoit, chez les Grecs, que les femmes assistassent aux spec-

femmes, avoit laissé contracter aux hommes cette habitude de rudesse dans le langage dont elles seules peuvent les préserver. Ce sont les femmes qui, depuis l'époque de la Chevalerie, ont donné le ton à la société dans l'Europe moderne. C'est à l'hommage

---

tacles, et en particulier à la comédie. Je me crois en droit d'affirmer qu'elles assistoient à la représentation des tragédies. L'anecdote qu'on a rapportée à l'occasion des Euménides d'Eschyle, n'auroit jamais pu s'accréditer sans cela. Platon (de Leg. L. II p. 658 D.) parle de la prédilection que les femmes d'un esprit cultivé, montrent pour le genre tragique; enfin, Julius Pollux, parmi les mots techniques de l'art dramatique, cite le mot de spectatrice. Quant à l'ancienne comédie, je suis porté à croire, au contraire, qu'on n'y voyoit pas de femmes, mais ce qui me le persuade, est moins la licence qui y régnoit, puisqu'elle étoit extrême dans les fêtes publiques, que la lecture même des pièces d'Aristophane. Parmi tant d'apostrophes aux spectateurs, où ce poëte les désigne sous tous leurs divers rapports, je ne me souviens pas d'en avoir vu aucune aux spectatrices, et il eût difficilement laissé échapper cette occasion de plaisanterie. Je ne connois qu'un seul passage qui semble indiquer la présence des femmes à la comédie. (Pax. v. 963-967.) Cependant la chose demeure douteuse, et je la recommande à l'examen des critiques.

qu'on leur rend, que nous devons d'avoir vu régner une moralité plus noble et plus pure dans la conversation, les beaux arts et la poésie. Mais les anciens poëtes comiques, forcés de prendre le monde tel qu'il étoit alors, avoient en effet sous les yeux une très-grande corruption de mœurs.

Le témoignage le plus honorable en faveur d'Aristophane est celui du sage Platon, qui dit, dans une épigramme, que les Grâces avoient choisi son ame pour y établir leur demeure. Il lisoit fréquemment les ouvrages de ce poëte, et l'on sait qu'il envoya *les Nuées* à Denis l'ancien, en l'avertissant qu'il apprendroit par cette pièce (où non-seulement les Sophistes, mais la philosophie, et même son maître Socrate étoient attaqués) à connoître le gouvernement d'Athènes. Il n'est pas probable qu'il voulut dire par là, que cette pièce étoit une preuve de l'excès de la liberté démocratique; mais il reconnoissoit dans son auteur une rare pénétration, et une profonde connoissance de tous les ressorts de la constitution populaire : Platon a encore caractérisé Aristophane d'une manière très-frappante, en lui faisant tenir dans son banquet

un discours qui ne se distingue assurément point par l'élévation des sentimens, mais par une invention aussi hardie qu'ingénieuse. Les comédies de ce poëte nous font surtout comprendre pourquoi l'Art dramatique étoit consacré à Bacchus. On y voit l'ivresse de la poésie, les bacchanales de la joie. La gaîté est une faculté de l'ame, qui veut aussi maintenir ses droits; plusieurs peuples lui ont dédié certaines fêtes, telles que les Saturnales et le Carnaval, dans l'espérance, qu'ayant pris une fois son essor, elle se contiendroit ensuite dans de justes bornes, et que la joyeuse folie céderoit la place au sérieux. L'ancienne comédie étoit une mascarade du monde entier, où l'on toléroit plusieurs plaisanteries que la bienséance ordinaire n'auroit pas permises, mais où l'on mettoit au jour bien des idées amusantes, spirituelles, et même instructives, qui ne se seroient jamais présentées sans cette abolition momentanée de toutes les barrières convenues.

Toutefois, quelque vulgaires et corrompues qu'ayent pu être les inclinations personnelles d'Aristophane, quelque offensantes pour le

goût et les mœurs qu'ayent été ses bouffonneries, nous ne pouvons lui refuser, dans l'invention et l'exécution de ses pièces, les éloges qu'on donneroit à un artiste habile, soigneux, et versé dans son art. Son langage où régne la plus rare élégance et l'atticisme le plus pur, se ploye à tous les tons avec une merveilleuse flexibilité, et sait descendre à la familiarité du dialogue, de même qu'il prend l'élan rapide du chant dithyrambique le plus animé. On ne peut pas douter qu'Aristophane n'eût également réussi dans la poésie sérieuse, lorsqu'on voit l'orgueilleuse magnificence avec laquelle il en prodigue les beautés les plus exquises, pour effacer, l'instant d'après, l'impression qu'il a produite. Cette grâce choisie devient encore plus piquante par le contraste qu'elle forme avec la manière rude dont il fait parler le peuple, avec les dialectes vulgaires et même le grec mutilé des barbares qu'il emploie quelquefois. Cette même imagination libre et impétueuse à laquelle il soumet les lois de la nature et du monde moral, gouverne aussi son style. Il crée les mots les plus étonnans en imaginant des associations nouvelles, en faisant allusion à des noms indi-

viduels, ou en imitant des sons particuliers. La construction de ses vers exige autant d'habileté que celle des vers tragiques. Il y emploie les mêmes formes, mais avec d'autres modifications, et en leur donnant une tournure légère et variée plutôt que noble et énergique. Sous une apparence de négligence, il observe les lois du rhythme avec une parfaite exactitude.

De même que je ne saurois m'empêcher d'admirer le plus riche développement de toutes les dispositions poétiques, dans les diverses métamorphoses que l'imagination brillante d'Aristophane fait subir à son art, de même encore je ne puis assez m'étonner de l'intelligence extraordinaire que supposoient ses ouvrages chez les spectateurs Athéniens. On peut, jusqu'à un certain point, présumer que les citoyens d'un état indépendant et démocratique, auront des notions exactes de l'Histoire et de la constitution de leur pays, seront au fait des affaires, des négociations publiques, et connoîtront les hommes marquans parmi leurs contemporains; mais ce qu'Aristophane attend encore de ses auditeurs, c'est une étonnante culture d'esprit

et un goût extraordinaire pour les Arts ; il falloit en particulier que les Athéniens eussent retenu, presque mot à mot, tous les chefs-d'œuvres tragiques, pour comprendre ses parodies ; et quelle promptitude inconcevable ne falloit-il pas, pour saisir à la volée l'ironie la plus fine et la plus enveloppée, les saillies les plus rapides, les allusions bizarres que souvent une légère altération dans un mot suffisoit pour indiquer ! Et encore peut-on admettre hardiment, malgré tous les éclarcissemens et tous les commentaires entassés par l'érudition, que la moitié de l'esprit d'Aristophane est perdu pour nous. La prodigieuse vivacité des têtes Athéniennes peut seule nous faire concevoir comment des comédies qui, à travers mille bouffonneries, se rattachent aux rapports les plus importans de la vie humaine, ont pu être des divertissemens populaires. On doit envier le poëte qui osoit compter à ce point sur l'intelligence de ses auditeurs; mais plus ils étoient spirituels, plus ils devenoient difficiles à satisfaire. Aristophane se plaint du goût trop dédaigneux des Athéniens, auprès desquels ses prédécesseurs les plus vantés étoient tombés en défaveur, dès que la force

de leur génie avoit paru souffrir la moindre altération. Les autres Grecs, dit-il, n'ont aucune connoissance de l'art du théâtre, en comparaison des Athéniens. Tous les talens relatifs au genre dramatique florissoient à l'envi dans Athènes, et leur émulation se trouvoit resserrée dans le court espace d'un petit nombre de fêtes, où le peuple vouloit toujours voir des nouveautés, et où l'on s'empressoit à le satisfaire. La distribution des prix, à quoi tout se rapportoit (puisque les auteurs dramatiques n'avoient aucun autre moyen d'être connus publiquement), étoit décidée après une seule représentation; on peut juger à quel point cette représentation étoit soignée dans tous ses détails, par le Poëte qui la dirigeoit. Si l'on ajoute encore à cela, la netteté de la prononciation qui, dans ces immenses théâtres, permettoit d'entendre distinctement toutes les paroles chantées ou déclamées, et ne laissoit perdre aucune des finesses de la poésie la plus achevée, si l'on pense au bon goût et à la magnificence de ces spectacles, à l'intérêt passionné qu'y prenoit tout un peuple, vif et sensible à l'excès, on aura l'idée d'un genre de jouissance que dans

aucun pays du monde l'art dramatique n'a jamais pu donner au même point.

Quoique parmi les pièces qui nous restent d'Aristophane, nous ayons quelques-uns de ses premiers ouvrages, tous portent cependant l'empreinte d'une égale maturité. Il s'étoit long-tems préparé en silence à l'exercice de son art, qu'il regardoit comme le plus difficile de tous. La peur de ne pas réussir, le porta même d'abord à faire paroître ses comédies sous des noms étrangers, semblable, dit-il, à une jeune fille qui remet en d'autres mains, un enfant auquel elle a donné le jour en secret. Il se montra pour la première fois à découvert dans sa pièce *des Chevaliers*, et il y fit éclater toute la bravoure que comporte l'état de poëte comique, en livrant un assaut général à l'opinion publique. Il ne s'agissoit de rien moins que de renverser Cléon, qui s'étoit mis à la tête des affaires de l'état après la mort de Périclès. Ce Cléon, un des fauteurs de la guerre, homme vulgaire et dépourvu de mérite, étoit l'idole du peuple aveuglé. Il n'avoit contre lui que les riches propriétaires qui formoient la classe des che-

valiers, et c'est eux qu'Aristophane eût l'art de lier étroitement à sa cause, en les faisant représenter par le Chœur. Il eût encore la prudence de ne nommer Cléon nulle part, quoiqu'il le désignât de la manière la plus claire. La crainte qu'inspiroient les partisans de ce démagogue étoit si forte, qu'aucun faiseur de masques n'osa imiter ses traits, et que le poëte se décida à se peindre le visage et à remplir lui-même le rôle de Cléon.

On peut se figurer l'orage que dut exciter cette représentation parmi le peuple assemblé, et cependant l'audace d'Aristophane avoit été accompagnée de tant d'habileté, que le succès le plus heureux la couronna, et que sa comédie remporta le prix. Il étoit fier de cet exploit héroïque, et il fait souvent mention du courage d'Hercule avec lequel il avoit commencé sa carrière, en attaquant un monstre redoutable. La comédie des *Chevaliers* est, de toutes les pièces d'Aristophane, celle dont le but politique est le plus marqué : aussi déploye-t-elle, pour exciter l'indignation contre Cléon, une éloquence vigoureuse et presque irrésistible. C'est une vraie Philipique théâtrale. Cependant elle ne

me paroît pas une des plus remarquables par la gaîté et par l'invention. Il est possible que la pensée du danger très-véritable auquel s'exposoit Aristophane, l'ait mis dans une disposition plus sérieuse que ne doit être celle d'un poëte comique, ou que les persécutions qu'il avoit déjà essuyées lui aient fait énoncer son but avec trop de clarté et d'amertume. C'est seulement après que la bourrasque des invectives et des moqueries outrageantes du commencement, s'est un peu appaisée, que cette comédie offre des scènes véritablement plaisantes. Il y a bien de la gaîté dans celle où les deux démagogues, le Corroyeur, c'est-à-dire Cléon, et le Charcuitier employent toutes sortes de flatteries, de promesses et de séductions, pour gagner la faveur du vieux Démos (le peuple personnifié), qui est retombé dans l'enfance. La pièce finit par une marche triomphale joyeuse et presque touchante; la scène qui représentoit le Pnyx, le lieu des assemblées populaires, offre tout-à-coup aux regards le majestueux Propylée. Démos, miraculeusement rajeuni, s'avance revêtu du costume des anciens Athéniens, et ayant recouvré, avec les forces de sa jeunesse, les sentimens

qui animoient le peuple entier, au tems du combat de Marathon.

A l'exception de cette attaque dirigée contre Cléon, Aristophane n'a pas ordinairement pour objet exclusif de ses plaisanteries un individu en particulier, si ce n'est toutefois Euripide, contre lequel il s'acharne continuellement. Ses pièces ont toutes un but général et souvent très-important, qu'il ne perd jamais de vue, au milieu des écarts, des détours, et des interruptions de toute espèce, qui semblent le lui faire oublier.

La Paix, *les Acharniens et Lysistrate*, sous mille tournures différentes, prouvent la nécessité de mettre fin à la guerre. L'assemblée des femmes, *les Thesmophories*, et encore *Lysistrate*, avec d'autres intentions accessoires, tendent surtout à jeter du ridicule sur les défauts et les habitudes des femmes. Les *Nuées* présentent sous un aspect grotesque les Sophistes et leur métaphysique, *les Guêpes* signalent le goût des Athéniens pour les procès, *les Grenouilles* annoncent la décadence de l'art tragique, et *Plutus* est une allégorie sur l'in-

juste distribution des richesses. *Les Oiseaux* sont la pièce de toutes qui paroît la plus destituée de but, et c'est par cela même une des plus divertissantes.

La Paix commence d'une manière extraordinairement vive et hardie. On voit le pacifique Trygée, monté sur un escarbot, escalader le ciel, à l'imitation de Bellerophon. Il arrive dans l'Olympe, qui a été abandonné par les Dieux. *La Guerre*, géant farouche, s'y est établi à leur place, avec son compagnon *le Vacarme*, et il s'occupe à piler des villes dans un mortier, en se servant des plus fameux généraux comme de pilon. La Déesse de la paix est cachée au fond d'un puits très-profond, et tous les peuples de la Grèce réunissent leurs efforts pour l'en retirer avec des cordes. Ces diverses inventions fantastiques sont rendues avec une extrême gaîté; mais dans la suite la fiction ne se soutient pas à une égale hauteur. Il ne reste plus rien à faire qu'à offrir des sacrifices à la Déesse, si long-tems désirée, et à préparer des festins en son honneur. Les sollicitations importunes de gens qui trouvent leur avantage à la guerre

forment, il est vrai, une épisode agréable; mais, en tout, la fin ne répond pas à ce qu'avoit promis le commencement *.

Une pièce, composée avant celle de *la Paix*, *les Acharniens* **, me paroît bien

* Cette pièce, ainsi que plusieurs autres, prouve que les anciens auteurs comiques ne changeoient pas seulement les décorations dans les entr'actes, et lorsque le théâtre restoit vide, mais pendant que les acteurs y étoient encore. Ici, la scène représentoit d'abord la campagne de l'Attique, et se transportoit dans l'Olympe, pendant que Trygée traversoit les airs sur son escarbot, en criant au machiniste de bien se garder de lui casser le cou. Ensuite, le retour du même personnage sur la terre, étoit annoncé par sa descente dans l'orchestre. On a pu aisément ne pas s'apercevoir des infractions aux unités de tems et de lieu que se permettoient les poëtes tragiques, et auxquelles les modernes ont attaché depuis une si puérile importance; mais la hardiesse avec laquelle les anciens comiques soumettoient à l'empire de leur imagination, les formes extérieures de l'espace et du tems, cette hardiesse, dis-je, est si frappante, qu'elle ne peut échapper aux regards les moins attentifs, et cependant on ne l'a pas assez remarquée, dans les traités qu'on a écrits sur l'ordonnance du théâtre des Grecs.

** Les Didascalies la placent dans l'année qui a précédé

supérieure, tant à cause de la marche mieux soutenue, que d'une gaîté toujours croissante, qui finit par devenir une véritable ivresse bachique. Dicæopolis, le bon citoyen, impatienté des faux prétextes par lesquels on amuse le peuple, et on détourne toutes les propositions pacifiques, se décide enfin à envoyer une députation à Lacédémone, et à conclure la paix pour lui seul et sa famille. Après cela il se retire à la campagne, et, malgré toutes les insultes du parti contraire, il entoure sa maison d'une enceinte, au dedans de laquelle il publie la paix, et tient un marché ouvert pour les habitans des contrées voisines, pendant que tout le reste du pays souffre des maux de la guerre. Les bienfaits de la paix sont présentés aux yeux du peuple de la manière la plus sensible. L'épais Béotien vient vendre au marché ses anguilles et sa volaille, l'abondance règne chez Dicæopolis, et l'on n'y pense qu'à la joie et aux festins. Le grand

---

la représentation des *Chevaliers*. Elle est donc la plus ancienne pièce d'Aristophane qui nous reste, et la seule de ce nombre que ce poëte ait donnée sous un nom emprunté.

général Lamachus, dont la demeure se voit en dehors de l'enceinte fortunée, est tout-à-coup appelé aux frontières, à la nouvelle d'une attaque imprévue de l'ennemi. Dicæopolis, en revanche, est invité par ses amis à prendre part à une fête où chacun porte son écot. Les préparatifs militaires et ceux de la cuisine marchent de front; l'on déploye, des deux côtés du théâtre, le même zèle et la même activité; d'une part on va chercher la lance, de l'autre la broche, ici le harnois, là le pot au vin; à droite on orne un casque de plumes, à gauche on en dépouille une grive. Enfin chacun part pour sa destination; mais bientôt revient Lamachus, la tête fracassée, boiteux d'un pied, et soutenu par deux de ses compagnons de guerre, tandis que Dicæopolis ivre, arrive, conduit par deux jeunes filles en belle humeur. Les lamentations de l'un sont tournées en ridicule par les jubilations de l'autre, et la pièce finit lorsque ce contraste a été poussé au plus haut degré.

La comédie de *Lysistrate* a un si mauvais renom qu'il faut passer sur un pareil sujet, comme sur des charbons ardens. Les femmes se sont

mis dans la tête, de prendre un parti sévère, pour forcer leurs maris à conclure la paix. Sous la conduite de leur général habile, Lysistrate, elles forment une conjuration dans toute la Grèce, et commencent par s'emparer de la citadelle d'Athènes, Acropolis. L'embarras où cette séparation jette les hommes amène les scènes les plus risibles. On voit arriver les députés des deux puissances belligérantes, et la paix se négocie sous la direction de la spirituelle Lysistrate. Malgré toutes les folies inconvenables dont cette pièce est remplie, le but général en est certainement très-innocent, puisque le regret du bonheur domestique, sans cesse troublé par le départ des hommes, pouvoit seul mettre fin à la guerre qui désoloit la Grèce : la rude franchise des Lacédémoniens est surtout admirablement bien peinte dans *Lysistrate*.

Les Harangueuses peignent aussi un gouvernement de femmes, et bien plus mauvais encore. Les Athéniennes, déguisées en hommes, s'introduisent dans l'assemblée du peuple, et s'étant assurées ainsi la majorité des voix, elles

font passer une nouvelle constitution, fondée sur la communauté des biens et des femmes. C'est une parodie de la république idéale, imaginée par les philosophes, et dont Protagoras avoit déjà tracé le plan avant Platon. Cette pièce, à ce qu'il me semble, offre les mêmes défauts que celle de *la Paix*; l'exposition est ce qu'il y a de mieux. Les scènes où le poëte peint les rassemblemens secrets des femmes, et la manière dont elles s'exercent à jouer les rôles d'hommes, ainsi que la description de l'assemblée populaire, sont des morceaux de main de maître. Mais bientôt après tout s'arrête. Il ne reste qu'à montrer la confusion qui résulte du mélange des biens; de la communauté des femmes et de l'égalité de droit en amour, établie entre les laïdes et les jolies. La peinture de tout ce trouble est assez gaie, mais elle roule sur la répétition de la même idée. En général, l'ancienne comédie étoit exposée au danger de se rallentir dans sa marche. Quand on commence par le merveilleux, quand on peint le monde renversé, les incidens les plus extraordinaires se présentent d'abord comme d'eux-mêmes, mais il est impossible que cette première

vivacité se soutienne, et tout paroit foible en comparaison des coups décisifs qu'avoit d'abord portés la plaisanterie.

Les *Thesmophories* ont véritablement une intrigue, un nœud qui ne se délie qu'à la fin, et possèdent par là un grand avantage. Il s'agit de dénoncer et de punir Euripide à cause de la haine qu'il témoigne contre les femmes dans ses tragédies. C'est ce que les femmes elles-mêmes exécutent aux fêtes de Cérès, qu'elles célébroient seules. Euripide cherche inutilement un avocat féminin, et après avoir échoué auprès de son foible confrère Agathon, il détermine enfin son beau-frère Mnesilochus, déjà sur le retour, à se déguiser en femme et à plaider sa cause. La manière dont Mnesilochus s'y prend pour défendre son client, inspire des soupçons, il est reconnu pour un homme, et, s'étant réfugié aux pieds des autels, il se saisit pour plus grande sûreté d'un enfant qu'une femme portoit dans ses bras, et menace de mettre à mort cet otage, si on ne le laisse pas en repos. Dans le moment où l'enfant court le plus grand danger, on découvre que ce n'est qu'une outre de vin enveloppée dans des langes,

et les femmes attachent Mnesilochus à une espèce de poteau. Alors paroît Euripide, qui, sous divers déguisemens, essaye de délivrer son beau-frère. Tantôt il est Ménélas retrouvant son Hélene en Egypte, tantôt Echo déplorant le triste sort d'Andromède enchaînée, tantôt Persée voulant briser les fers de cette même beauté. Enfin, Euripide parvient à délivrer son beau-frère, en employant les charmes d'une joueuse de flûte pour séduire le valet de justice, un grossier barbare, à la garde duquel on l'avoit remis. Ces scènes de parodie, conçues presqu'en entier dans les propres paroles des tragédies, sont véritablement incomparables. On peut, en général, compter sur la moquerie la plus ingénieuse et la plus mordante, dès qu'il s'agit d'Euripide. On diroit que l'esprit d'Aristophane redouble de causticité lorsqu'il s'attaque aux tragédies de ce poëte.

On a beaucoup parlé de la comédie des *Nuées*, mais sans la bien comprendre et sans en sentir le mérite. Cette pièce devoit démontrer que le penchant aux futiles recherches de la philosophie, faisoit négliger aux Grecs les

exercices guerriers, que ces vaines spéculations ne servoient qu'à ébranler les principes de la religion et de la morale, et qu'enfin les arguties sophistiques rendoient tous les droits équivoques et assuroient bien souvent le triomphe de la mauvaise cause. Le Chœur, composé de nuages parlans (idée bizarre et dont l'exécution exigeoit des costumes bien extraordinaires), est une image des pensées métaphysiques qui ne reposent pas sur le terrain de l'expérience, mais qui, dénuées de forme et de consistance planent dans la région des possibles. C'est une des tournures habituelles de la plaisanterie d'Aristophane que de prendre une métaphore à la lettre, et de l'offrir aux yeux des spectateurs. De même qu'on dit d'un homme adonné à des rêveries incompréhensibles, qu'il s'égare dans les espaces, de même Socrate, assis dans une corbeille, se balance véritablement au milieu des airs, et paroît tomber du ciel. Je ne prétends pas soutenir que cette plaisanterie fut bien appliquée; il y a cependant lieu de croire que la philosophie de Socrate étoit plus dirigée vers l'idéalisme, et moins bornée à l'emploi populaire que Xénophon ne nous

le fait supposer. Comment Aristophane auroit-il sans cela choisi le respectable Socrate, l'antagoniste décidé des Sophistes, pour personnifier la métaphysique vague et subtile? Sans doute il entroit là de la haine personnelle, et je n'ai point dessein de le justifier à cet égard; mais le choix du nom, certainement très-blâmable, n'empêche pas que la pièce ne soit bien composée. Aristophane prétendoit que c'étoit le plus parfait de tous ses ouvrages: il ne faut cependant pas le prendre au mot sur ce jugement. Il se prodigue à lui-même, en toute occasion, les éloges les plus pompeux. Peut-être cette franchise naïve lui sembloit-elle appartenir à la licence comique. Du reste, il paroît que les *Nuées* furent mal accueillies à la représentation, et que cette comédie disputa deux fois le prix sans le remporter.

Celle des *Grenouilles*, ainsi que je l'ai dit, a pour but de prévenir la décadence de l'Art tragique. Euripide étoit mort, Sophocle et Agathon de même, il ne restoit plus que des poëtes du second rang. Bacchus qui regrette Euripide, veut l'aller chercher aux Enfers. Pour cet effet, ce Dieu prend tout l'accoutrement

d'Hercule, mais quoique muni de la massue et de la peau de lion, il lui ressemble si peu dans sa manière d'agir, qu'il prête beaucoup à rire par sa poltronnerie. On peut juger par ce trait, de l'audace d'Aristophane. Le Dieu tutélaire de son Art, en l'honneur duquel on donnoit le spectacle, n'étoit pas à l'abri de ses sarcasmes. Il croyoit, sans doute, que les Dieux entendoient raillerie aussi bien que les hommes. Bacchus donc rame sur l'Acheron, et les grenouilles accompagnent sa navigation de leurs coassemens harmonieux. Le Chœur proprement dit, est formé par les Ombres des initiés aux mystères d'Eleusis, et il chante des vers d'une beauté admirable. Bacchus arrive aux enfers; il y trouve Euripide disputant le trône de la tragédie à Eschyle qui l'avoit occupé avant lui. Pluton présidoit au tribunal, mais aussitôt qu'il voit Bacchus, il lui remet la décision de ce grand débat. Les deux poëtes, Eschyle avec son courroux sublime, et Euripide avec sa vanité subtile, plaident chacun leur cause et donnent des preuves de leur habileté. Ils chantent, ils déclament alternativement, et toute cette peinture est éminemment bien caractérisée. A la fin on

apporte une balance où chacun pose un vers de son côté ; mais quelque peine que se donne Euripide pour trouver des vers d'un grand poids, il voit toujours remonter son bassin dès qu'Eschyle a mis un vers dans le sien. A la fin ce dernier s'ennuie de cette épreuve et dit à Euripide, qu'il n'a qu'à se placer lui-même dans la balance, avec tous ses ouvrages, sa femme, ses enfans et son serviteur Céphisophon, tandis que lui, Eschyle, en mettant seulement deux vers de l'autre côté, sera sûr de faire le contre-poids. Pendant ce tems-là, Bacchus a pris parti pour Eschyle, et quoiqu'il eût juré à Euripide de le tirer des Enfers, il s'en débarrasse avec sa propre maxime en disant :

« *La langue a juré, mais l'ame ne s'est* » *point engagée.* »

Eschyle revient donc parmi les vivans et laisse pendant son absence le sceptre tragique à Sophocle *.

* L'on peut répéter ici l'observation que j'ai faite à l'occasion des *Grenouilles*, la scène étoit d'abord à

Les *Guêpes* sont, à mon avis, la plus foible des pièces d'Aristophane. Le sujet en est trop borné, puisque la peinture d'une maladie morale individuelle, telle que la manie des procès, n'est point susceptible d'une application générale, et de plus, l'action est trop tirée en longueur. Le poëte, lui-même, parle cette fois très-modestement de ses moyens d'amuser, et ne promet point aux spectateurs un rire inextinguible. En revanche, les *Oiseaux* se distinguent par l'invention la plus brillante, dans le genre du merveilleux, et amusent par la plus vive gaîté. C'est une poésie aérienne, ailée, bigarrée, comme les êtres qu'elle dépeint. Je ne puis pas m'accorder avec le critique ancien qui attribue à

Thèbes, séjour de Bacchus et d'Hercule; le théâtre changeoit ensuite sans que Bacchus l'eût quitté, et représentoit le rivage de l'Achéron. L'enfoncement de l'orchestre étoit censé le fleuve même que Bacchus devoit traverser. Il s'embarquoit à l'une des extrémités du Logeum, et lorsqu'il abordoit à l'autre, la décoration, qui avoit changé de nouveau pendant sa navigation, représentoit les enfers avec le palais de Pluton au centre. Ceci n'est pas une simple supposition, car l'ancien Scholiaste prouve très-positivement, d'après la pièce même, ce que je viens d'avancer.

cette pièce un sens caché, et croit qu'elle est la satire la plus générale et la plus manifeste du gouvernement d'Athènes, ainsi que de l'ensemble de la constitution sociale. Je ne saurois y voir autre chose que le jeu innocent d'une imagination pétulante et badine, qui touche légèrement à tout, et se joue de la race des Dieux comme de celle des hommes, mais sans se diriger vers aucun but particulier. Le Poëte a très-ingénieusement fait entrer dans le cercle de sa fiction, tout ce que l'Histoire naturelle, la Mythologie, la science des Augures, les fables d'Esope, et même les proverbes populaires lui fournissoient sur les oiseaux. Il remonte jusqu'à la Cosmogonie, et rappelle, qu'avant la naissance du monde, la Nuit, revêtue de grandes ailes noires, pondit un œuf, d'où s'élança l'Amour aux ailes dorées, qui donna l'être à toutes choses. Deux fugitifs de l'espèce humaine arrivent dans le domaine des oiseaux; ceux-ci veulent se venger sur eux de toutes les injures qu'ils ont reçues des hommes. Les voyageurs se tirent d'affaire en prouvant à toute la race emplumée sa grande supériorité sur le reste des créatures. Ils conseillent aux oiseaux de réunir leurs

forces pour former un grand Etat, et c'est ainsi que la ville merveilleuse, *Nephelococcygie*, (nom tiré des nuages et des Coucous), est bâtie au-dessus de la terre. Toutes sortes d'hôtes non conviés, des prêtres, des devins, des géomètres, des législateurs, des avocats veulent venir faire leurs nids dans la ville, mais on les renvoye. On imagine de nouveaux Dieux à l'image des oiseaux, ainsi que les hommes en avoient créé à leur image, et l'on entoure l'Olympe de murs, afin que l'odeur des offrandes ne parvienne plus aux anciennes Divinités. Ces Dieux infortunés, réduits aux dernières extrémités, envoyent à la ville des oiseaux une ambassade composée d'Hercule l'affamé, de Neptune qui, suivant l'usage, jure par son propre nom, et d'un Dieu de Thrace, lequel ne sachant pas bien le Grec, s'exprime dans un mauvais patois. Ces plénipotentiaires en passent par tout où l'on veut, et la souveraineté du monde demeure aux oiseaux. Cette fiction, qui paroît assez semblable à un conte de Fées, renferme pourtant un sens philosophique, puisqu'elle invite à déplacer le point de vue des observations humaines, et à considérer d'en haut l'ensemble des choses.

Les anciens critiques nous apprennent que le poëte Cratinus se distinguoit par une raillerie mordante et bien appliquée, mais qu'il manquoit de gaîté, et n'avoit pas l'art de développer, ni de remplir, d'une manière heureuse, le plan de ses comédies. Ils prétendent qu'Eupolis, au contraire, étoit agréable dans ses plaisanteries, et tellement habile à revêtir ses idées d'images ingénieuses, qu'il n'avoit pas besoin de la parabase pour faire entendre tout ce qu'il vouloit, mais qu'en revanche il étoit dépourvu de force satirique; enfin, Aristophane, selon leur jugement, possédoit à lui seul les avantages de ces deux poëtes. On trouvoit, dans ses ouvrages, la gaîté et la causticité réunies dans les plus justes proportions, et leurs effets combinés avoient beaucoup de piquant et de charme. D'après ces données, je suis porté à croire que, parmi les pièces que nous venons de parcourir, les *Chevaliers* se rapprochent davantage du genre de Cratinus, et les *Oiseaux* de celui d'Eupolis. Malgré le prix qu'attache Aristophane à sa propre originalité, et les louanges qu'il se donne sur ce qu'il n'emprunte rien à personne, il est difficile d'imaginer que, vivant au milieu de

rivaux aussi illustres, il ait pu se préserver de toute influence étrangère. Si cette supposition est fondée, nous devons surtout regretter la perte des ouvrages de Cratinus, relativement à la connoissance des mœurs et de la constitution d'Athènes, et celle des pièces d'Eupolis à l'égard de la forme qu'il avoit su donner à l'art de la comédie.

La pièce de *Plutus*, telle que nous la possédons, passe pour un des derniers ouvrages d'Aristophane ; mais il est vraisemblable que c'est la refonte d'un de ses premiers essais. Elle appartient pour le fond au genre de l'ancienne comédie ; cependant, une plus grande modération dans la plaisanterie personnelle, et une teinte générale plus adoucie la rapprochent de la comédie moyenne. Ce dernier genre de composition fut introduit, il est vrai, par une loi formelle qu'imposa l'autorité ; mais on peut supposer néanmoins que, déjà quelque tems avant la loi, il étoit devenu dangereux, pour le poëte comique, de donner toute l'étendue possible au privilége dont il jouissoit. S'il est vrai, comme on l'a prétendu et contesté tour-à-tour, qu'Alcibiade ait fait

poyer Eupolis, pour le punir d'avoir dirigé contre-lui une satire dialoguée, il n'y a aucune gaîté comique en état de résister à l'idée d'un pareil danger *.

* M. Schlegel, pour mieux faire connoître Aristophane, joint ici la traduction d'une scène des Acharniens en vers allemands très-bien faits. C'est la scène, entre Cephisophon et Dicæopolis, qui a été traduite en françois par Brumoy. (*Note du Trad.*)

SEPTIÈME LEÇON.

S'il y a eu une comédie moyenne qu'on puisse regarder comme un genre particulier? — Origine de la nouvelle comédie ou de ce que nous nommons simplement comédie. — La comédie est un genre mixte. — Quel en est le côté prosaïque. — La versification y est-elle indispensable? — Peut-on adopter la division générale du genre en pièces d'intrigue et en pièces de caractère? — Du comique fondé sur l'observation, du comique avoué et du comique arbitraire. — Moralité de la comédie. — Plaute et Térence considérés comme imitateurs des Grecs, et comme nous donnant une idée des originaux qui nous manquent; différence de leur manière d'imiter. — L'intrigue de la comédie Grecque étoit fondée sur les

mœurs et sur la constitution d'Athènes. — Statues d'après nature de deux poëtes comiques.

Les anciens critiques admettent l'existence d'une comédie moyenne entre l'ancienne et et la nouvelle comédie, mais ils varient sur le caractère qu'ils assignent à ce genre prétendu. Les uns ont dit que ce qui le distingue est l'abolition du Chœur, d'autres, que c'est l'absence de la plaisanterie personnelle, et des rôles d'individus réels. Cependant l'usage d'introduire des personnages connus sur la scène n'a jamais été jugé indispensable dans l'ancienne comédie. Les personnages de la plupart des pièces d'Aristophane ne sont point historiques, mais purement imaginaires; ils portent des noms significatifs, à la manière de la nouvelle comédie, et la raillerie individuelle n'est employée que dans les détails. Mais ce qui étoit véritablement essentiel à la nature du genre, c'est qu'il fut permis d'user de pareils moyens. Une fois que les poëtes eurent perdu ce privilége, ils furent hors d'état de présenter sous un

aspect burlesque le gouvernement et les affaires publiques, et en se bornant à l'imitation de la vie privée, ils ôtèrent au Chœur toute sa signification. Une circonstance accidentelle contribua encore à faire abolir le Chœur. Le costume et l'instruction de cette multitude d'acteurs étoient de grands objets de dépense. Lorsque la comédie, avec ses droits politiques, perdit la dignité d'une fête religieuse, et qu'elle s'abaissa au niveau d'un simple divertissement, le poëte ne trouva plus de protecteurs assez puissans ni assez zélés pour fournir aux frais qu'exigeoit le Chœur.

Platonius donne encore un autre caractère à la comédie moyenne; il dit que le danger des sujets politiques obligea les poëtes à diriger leurs plaisanteries contre toute espèce de poésie sérieuse, soit épique, soit tragique, et à en montrer les inconséquences et les absurdités; il prétend que l'*Edlosichon* d'Aristophane, pièce très-postérieure aux autres, a été composée dans cet esprit. On voit que cette idée rentre dans celle de la parodie, de laquelle nous sommes partis en traitant de l'ancienne comédie. Platonius donne pour

exemple de ce genre de composition, l'Ulysse de Cratinus, où l'Odyssée étoit tournée en ridicule. Mais d'après l'ordre des tems, un ouvrage de Cratinus, poëte dont Aristophane annonce la mort dans sa pièce de *la Paix*, ne peut pas appartenir à la comédie moyenne. D'ailleurs on trouve des exemples de pareils sujets, chez les plus anciens poëtes comiques: la pièce d'Eupolis, où il dépeint ce que nous appelons le pays de Cocagne, n'étoit-elle pas une parodie des traditions poétiques du siècle d'or? le voyage de Trygée au ciel, et celui de Bacchus aux enfers, ne sont-ils pas, dans Aristophane, des imitations bouffones des hauts faits de Bellerophon et d'Hercule, célébrés par l'épopée et la tragédie? et ne connoît-on pas en outre les parodies d'une foule de scènes tragiques détachées?

Ce seroit donc inutilement qu'on chercheroit dans le choix exclusif d'un genre particulier de plaisanteries, le caractère distinctif de la comédie moyenne. C'est seulement au sens allégorique de la composition, et à la baguette magique du poëte, qu'on peut reconnoître la comédie ancienne. Lorsque ces conditions,

essentielles au genre, se présentent à nous dans une pièce Grecque, nous pouvons hardiment décider qu'elle n'est pas postérieure à l'époque d'Aristophane.

Puisque ce fut une prohibition qui, en privant l'ancienne comédie de sa liberté, donna naissance à la nouvelle, il est aisé de comprendre qu'il y eût une époque intermédiaire de vacillation et d'essais différens, jusqu'à ce que l'art comique se fut développé sous une forme nouvelle, et l'eut définitivement adoptée. On pourroit donc admettre différentes espèces de comédie moyenne, ou plutôt diverses nuances entre l'ancienne et la nouvelle, ainsi que l'ont fait plusieurs littérateurs. Toutes ces distinctions peuvent trouver leur place dans l'histoire de l'art, mais sous le point de vue théorique, un passage gradué ne constitue pas un genre.

Nous en venons donc à parler de la nouvelle comédie, composition dramatique qui est la même pour le fond que notre comédie moderne; si l'on veut s'en former une idée juste, il faut la placer dans l'ensemble de

l'histoire de l'Art. En la considérant ainsi, plutôt que d'une manière absolue, il deviendra aisé de reconnoître que c'est un genre mêlé et limité, dont les élémens et les bornes se distinguent facilement. Ceux qui regardent la nouvelle comédie comme l'espèce pure et originale, oublient tout à fait l'ancienne comédie, ou ne la considèrent que comme le commencement informe d'un art encore grossier; cependant, c'est en nous la faisant connoître, qu'Aristophane est infiniment précieux, puisqu'il nous conserve un échantillon unique de ce qui n'existe nulle part ailleurs dans l'univers.

On peut, à certains égards, regarder la comédie nouvelle, comme l'ancienne comédie adoucie et apprivoisée; mais, en fait d'originalité, tout ce qui se rapproche encore de l'état sauvage, est bien plus curieux à observer. Les nouveaux auteurs comiques, privés du libre exercice de la plaisanterie, cherchèrent une compensation à cette perte, en empruntant de la tragédie un élément sérieux; ils l'introduisirent dans la forme de la composition, dans le nœud de l'intrigue, et dans

l'impression qu'ils cherchoient à produire. Nous avons vu comment la tragédie étoit déjà descendue de la hauteur idéale, soit en se rapprochant de la réalité par la peinture des caractères et par le ton du dialogue, soit en manifestant une tendance vers l'instruction pratique, c'est-à-dire, vers le but d'enseigner aux hommes à bien arranger leur vie bourgeoise et domestique, ainsi que tous les détails qui la composent. Aristophane a souvent plaisanté Euripide sur cette direction vers l'utile; ce dernier poëte en effet étoit l'avant-coureur de la nouvelle comédie; les auteurs de cette classe l'ont surtout vanté, et la plupart se sont avoués ses disciples. Euripide avoit tant de rapport avec eux, que plusieurs sentences tirées de ses pièces ont été attribuées à Ménandre, et qu'on trouve, dans les fragmens de Ménandre, des discours qui s'élèvent manifestement à la dignité tragique.

La nouvelle comédie, que je nommerai d'ordinaire sans épithète, pour la distinguer de l'autre à laquelle j'ajouterai la qualification d'ancienne, la comédie donc, est un mélange de sérieux et d'enjouement, le poëte ne se

moque plus de l'univers entier, comme de toute inspiration élevée, il n'est plus dominé par une verve joyeuse, mais il cherche la gaîté dans les objets mêmes qu'il présente. Il peint dans les caractères et dans les situations des hommes, ce qui prête à la plaisanterie, ce qu'il y a de divertissant et de risible; sa fiction ne peut plus être l'œuvre sans modèle de son imagination, il faut qu'elle soit vraisemblable, c'est-à-dire, qu'elle paroisse réelle. Nous devons donc soumettre cet idéal comique de la nature humaine, dont nous nous sommes occupés, à la loi bornée de l'imitation de la vie, le considérer sous ce nouveau rapport, et déterminer en conséquence les espèces secondaires et les différentes gradations du genre.

L'inspiration sérieuse de la tragédie prend son essor vers l'infini. L'objet de la poésie tragique est le combat qui s'élève dans l'homme, entre sa nature sans bornes, et sa nature limitée. Le sérieux mitigé de la comédie, au contraire, se fixe en dedans du cercle de l'observation. A la place de la Destinée, on y voit paroître le Hazard, car c'est ainsi que nous concevons l'idée de ce qui est hors de notre pouvoir,

lorsque nous ne nous élevons pas au-dessus de la région de l'expérience. Aussi trouvons-nous dans les fragmens qui nous restent de la nouvelle comédie, des sentences sur le hazard, de même que la tragédie nous en offre sur la Destinée. L'inflexible nécessité ne peut être mise en contraste qu'avec la liberté morale; l'habileté, au contraire, peut tirer un heureux parti du hazard, et c'est là l'instruction véritable de la comédie; elle n'offre, comme l'apologue, qu'une morale de prudence. Un ancien critique a renfermé en bien peu de mots cette idée, lorsqu'il a dit que la tragédie nous apprend à fuir la vie, et la comédie à l'arranger.

L'ancienne comédie est un jeu fantastique, une vision aérienne et riante qui finit par se résoudre à rien, en ne laissant d'autre trace d'elle-même que le sens qu'elle renfermoit; la comédie, au contraire, se soumet dans sa forme extérieure, aux lois du sérieux; elle rejette tout ce qui seroit contradictoire, tout ce qui pourroit annuler son but; elle cherche à former un ensemble bien lié; elle a son intrigue et son dénouement, de même que la

tragédie; elle entrelace pareillement les incidens, comme causes et effets réciproques, sans les diriger, il est vrai, vers une idée relevée, mais en les prenant tels que l'expérience nous les donne. Si la tragédie cherche à laisser notre ame dans un état contemplatif, où le sentiment soit satisfait, la comédie veut aussi nous faire arriver à un point de repos, au moins apparent, où la raison soit contente; c'est là, pour le dire en passant, une des grandes difficultés que doit surmonter l'auteur comique; on veut, qu'à la fin de sa pièce, il mette adroitement de côté toutes les contradictions dont le jeu varié nous a réjoui; mais quand il réussit à tout concilier, quand les fous deviennent sages, quand les vicieux sont corrigés ou punis, c'en est fait de toute impression de gaîté.

Tels sont les élémens comiques et tragiques de la comédie. Il faut en ajouter un troisième qui n'est pas même poétique, c'est l'imitation de la réalité, c'est le portrait de la vie. Les images idéales et les caricatures grotesques ne prétendent dans les arts du dessein, ainsi que dans la poésie, à aucune autre vérité qu'à

celle de l'expression. Elles veulent donner une idée et non représenter un individu, enfin leur but n'est pas de produire l'illusion. La tragédie s'adresse à l'ame, l'ancienne comédie parloit à l'imagination; puisque la comédie, en s'attachant à l'imitation de la vie réelle a cessé de mettre en jeu nos facultés actives, elle a dû chercher un dédommagement pour l'esprit et la raison dans la vraisemblance de la composition. Je n'entends pas par vraisemblance le calcul des probabilités appliqué aux événemens; car si l'auteur devoit s'interdire toute combinaison un peu extraordinaire, et s'en tenir à ce qui se voit tous les jours, il ne pourroit pas même égayer; je parle de la vraisemblance des caractères La comédie est un portrait fidèle des mœurs du moment, elle doit être locale et nationale, et si on la transporte dans des tems et des pays différens du nôtre, il faut qu'elle nous les fasse connoître. Les caractères comiques ne peuvent cependant pas être tout à fait individuels, on les compose des traits les plus frappans de divers personnages du même genre, afin qu'ils aient l'air de représenter toute une classe; mais on ajoute à cette réunion assez de

qualités particulières, pour que l'ensemble ait de la vie, et ne paroisse pas la simple personnification d'une idée abstraite.

Mais la comédie, sous le point de vue de l'imitation exacte des mœurs sociales et domestiques, est véritablement un portrait. Ce côté prosaïque du genre, doit être déterminé différemment, suivant les tems et les lieux, tandis que le motif comique, d'après son principe poétique et universel doit toujours rester le même.

Les anciens avoient déjà reconnu la comédie pour une copie exacte de la réalité. Pénétré de cette idée, le grammairien Aristophane l'exprime d'une manière assez ingénieuse quoiqu'un peu recherchée, en s'écriant :

O vie! et toi Ménandre! lequel de vous a imité l'autre?

Voici ce que nous dit aussi Horace : « On a mis en question si la comédie étoit » un poème, parce qu'elle n'a, ni dans le » sujet ni dans le style, l'élan énergique de

» la poésie, et qu'à la versification près, c'est » le langage ordinaire de la conversation..... » Il est vrai qu'un père irrité y tonne contre » son fils..... Mais » ajouté Horace en réponse à cette dernière objection « le père de Pom- » ponius, s'il vivoit encore, parleroit-il à » son fils d'un ton moins terrible? »

Pour décider si la comédie est en effet une composition poétique, il faut diriger son attention vers ce qui l'élève au-dessus de son modèle. Qu'est-ce donc qui la distingue de la simple imitation d'un fait particulier? C'est d'abord qu'elle forme un tout conçu par l'imagination, un ensemble dont les parties bien proportionnées et bien d'accord entre elles, sont rassemblées avec art. De plus, elle assujettit aux lois de la représentation théâtrale les objets qu'elle offre à nos regards; elle écarte les accessoires étrangers, les incidens de nature à troubler notre impression, tandis qu'elle resserre dans un étroit espace, et soumet à une marche rapide tout ce qui appartient à l'action qu'elle dépeint. Une lumière vive répandue sur des caractères et des situations

mieux prononcées, les fait paroître avec un éclat, que le jour indécis et les vagues contours de la réalité, ne prêtent point à la vie. Il est donc certain que le principe poétique domine dans la forme de la comédie; l'élément prosaïque est dans le fond, dans le sujet, dans cette ressemblance qu'on désire qu'elle ait, avec le monde tel qu'il est, avec un événement véritable.

Nous voudrions aussi pouvoir trancher une autre question très-souvent débattue, et décider si la versification est essentielle à la comédie, ou, en d'autres termes, si une pièce de ce genre, écrite en prose, est toujours une production défectueuse. Plusieurs critiques se sont décidés pour l'affirmative, en s'appuyant sur l'autorité des anciens, qui n'admettoient sur la scène que des pièces composées en vers; cependant, il est possible que les Grecs et les Romains fussent en cela déterminés par des circonstances particulières, et l'on peut citer entr'autres, la vaste étendue de leurs théâtres, où la prononciation énergique du vers contribuoit à faire entendre les acteurs. Ces critiques oublient encore

que les Mîmes de Sophron, si fort admirés de Platon, étoient écrits en prose. Il paroît que ces Mîmes (si du moins on peut en juger d'après quelques idylles de Théocrite en hexamètres, qui passent pour avoir été calquées sur ce modèle) offroient des peintures dialoguées de la vie ordinaire, où toute apparence de poésie étoit évitée avec soin. La forme n'en devoit pas même être poétique, puisqu'il ne s'y trouve aucun nœud général: ce sont des scènes détachées, où tout se succède sans préparation, et par un effet du hasard. Il est vraisemblable que le manque d'intérêt dramatique y étoit racheté par la perfection de la pantomime, c'est-à-dire, par une imitation amusante des habitudes particulières aux diverses classes d'individus.

Dans la comédie versifiée elle-même, il faut que le langage s'éloigne le moins possible de celui de la vie habituelle, par le choix et par l'association des mots. Les licences poétiques, nécessairement admises dans tous les autres genres, sont interdites dans celui-ci; le mécanisme du vers doit paroître se présenter natu-

rellement, sans nuire aux tournures d'usage, à la liberté, à l'abandon même de la conversation. Il ne faut pas que le mouvement animé du rhythme serve à rehausser les personnages, comme dans la tragédie, où l'élévation inaccoutumée du langage devient un cothurne moral. Les vers, dans la comédie, doivent seulement contribuer à la rapidité, à l'élégance, à l'ornement du dialogue. Avant de se décider à écrire une pièce de ce genre, en vers ou en prose, il faut considérer s'il est plus avantageux au but qu'on se propose, de donner à la diction l'agrément d'une forme plus achevée, ou de comprendre dans l'imitation de la vie, celle des défauts de langage que l'éducation, ou d'autres causes, font contracter à diverses classes de la société. Ce dernier cas est si peu fréquent, qu'il est hors de doute que ce ne soit la plus grande commodité des auteurs et des comédiens, qui ait donné, depuis peu, une si grande vogue à la comédie en prose. Je conseillerois cependant à nos auteurs Allemands en particulier, le travail soigné de la comédie versifiée et même rimée. Comme nous n'en sommes encore qu'à chercher un

genre comique national, sans l'avoir véritablement trouvé, toutes nos compositions gagneroient de la consistance à cette forme plus serrée, et plusieurs fautes contre le goût seroient prévenues d'avance. Nous ne sommes pas, à présent, d'assez grands maîtres dans cet art, pour oser nous abandonner à une aimable négligence.

Puisque nous avons reconnu que la comédie est un genre mixte, qui se compose d'élémens comiques, tragiques, poétiques et prosaïques, il est évident qu'il offrira, si l'on veut, autant de subdivisions qu'il y a de principes divers qui peuvent y dominer tour à tour. Si le poëte, animé par une veine de folie, se joue avec ses propres inventions, il en résultera une farce. S'il se borne à présenter le côté risible des caractères et des situations, en évitant le plus qu'il peut tout mélange de sérieux, ce sera une pure comédie; si le sérieux gagne du terrain dans le but général de la composition, comme dans l'intérêt et les sentimens qu'elle inspire, sa pièce passera au genre du drame instructif ou touchant, et il n'y a de

là qu'un pas à faire pour arriver à la tragédie bourgeoise. On a fait beaucoup de bruit de cette dernière sorte de pièces, comme si c'étoit une invention nouvelle et importante; on a même imaginé une théorie particulière à cette occasion, et c'est ainsi que Diderot a composé une poétique en faveur de son drame larmoyant, si fort décrié depuis. Toutefois, la partie nouvelle en étoit précisément la partie manquée, puisque c'étoit le naturel recherché, la pédanterie dans les relations de famille et la prétention de toujours émouvoir.

Si nous possédions la littérature Grecque dans sa totalité, nous y trouverions, sans doute, des modèles pour tous ces genres de compositions dramatiques, à cela près que l'ame sereine et harmonieuse des Grecs, ne leur permettoit sûrement pas de présenter tristement un objet sous une seule de ses faces, mais qu'ils rassembloient et ordonnoient les élémens divers avec une sage mesure, et en leur assignant d'heureuses proportions. N'avons-nous pas, dans le petit nombre de pièces qui nous restent de Plaute, un drame que l'on

peut appeler touchant, Les *Prisonniers?* La *Belle-mère* de Térence n'est-elle pas un véritable tableau de famille, tandis que l'*Amphitrion* se rapproche de l'imagination hardie de l'ancienne comédie? Les *frères jumeaux* (les *Ménecchmes*) ne sont-ils pas une comédie d'intrigue grossièrement ébauchée? Enfin ne trouve-t-on pas, dans toutes les pièces de Térence, des passages instructifs, passionnés et profondément pathétiques? Combien n'y en a-t-il pas de ce genre dans la première scène de l'*Homme qui se tourmente lui-même?*

Nous espérons que, sous le point de vue que nous venons de présenter, les diverses espéces d'ouvrages dramatiques, voisins de la comédie, trouveront la place qui leur convient; nous ne les distribuons point en classes tout à fait séparées, mais nous voyons ici une suite de nuances dans le ton de la composition, où l'on ne peut guères remarquer de transitions brusques et fortement prononcées. Il nous seroit même difficile d'adopter, d'une manière absolue, la division ordinaire du genre, en pièces d'intrigue et en pièces de caractère. Une

bonne comédie doit être à-la-fois l'un et l'autre, sans quoi elle manqueroit, ou de sujet, ou de mouvement. Il est vrai cependant que la peinture caractérisée et l'action, peuvent tour-à-tour se trouver en première ligne. Le développement des caractères comiques exige des situations en contraste, et celles-ci résultent de ce choc des desseins prémédités avec les effets du hasard, que nous avons nommé intrigue. Ce qu'on appelle une intrigue dans la vie commune, c'est, comme personne ne l'ignore, une menée secrète qui consiste à employer la ruse et la dissimulation pour conduire les autres à nos fins, sans qu'ils le sachent et sans qu'ils le veuillent. Les deux sens du mot intrigue se trouvent réunis, lorsqu'on l'applique aux pièces de théâtre, car la ruse d'un des personnages est pour les autres une contrariété fortuite.

On peut néanmoins, si l'on veut, donner à une comédie le nom de pièce d'intrigue, lorsque les caractères n'y sont que légèrement indiqués, et servent seulement à motiver, dans tous les cas, les actions des personnages, tandis que la

multiplicité des incidens, et un imbroglio qui se forme de nouveau au moment où on le croit prêt à s'éclaircir, n'y laissent que peu de place au développement moral. Les critiques François ont mis à la mode d'accorder à ce qu'ils appellent pièce de caractère, une grande supériorité sur la comédie d'intrigue; peut-être rapportent-ils tout à l'instruction, et ne voyent, ils dans le spectacle que le profit qu'on peut en retirer. Il est vrai qu'il ne nous reste rien d'une pièce d'intrigue, mais pourquoi ne seroit-il pas permis de se divertir, sans autre but, d'un badinage ingénieux? Que d'invention n'y a-t-il pas dans une bonne pièce de ce genre? N'est-ce pas un amusement pour notre esprit que de voir déployer cette foule de ressources inattendues, et le jeu varié de tant d'incidens bizarres n'est-il pas une vive jouissance pour l'imagination? C'est du moins ce que l'exemple de plusieurs pièces Espagnoles a suffisamment prouvé.

L'on reproche à la comédie d'intrigue de s'écarter du cours naturel des événemens, en un mot d'être invraisemblable. Cela n'est juste que jusqu'à un certain point. Le poëte nous

présente, il est vrai; tout ce qu'il y a de plus extraordinaire et même de plus incroyable; il se permet souvent, dès l'entrée, une grande invraisemblance, telle que la parfaite conformité de deux figures, ou un déguisement dont on ne s'aperçoit pas; mais il faut que tous les incidens qui dérivent de cette première donnée, en paroissent la suite nécessaire, et nous voulons qu'on nous rende un compte satisfaisant de toutes les conséquences des faits accordés. Comme à l'égard de ce qui fonde l'action le poëte ne nous offre qu'un jeu léger de l'esprit, nous jugeons d'autant plus sévèrement l'exécution de son ouvrage, sous tous les autres rapports.

Dans la comédie où l'on dessine les caractères avec des traits plus prononcés, il faut que les rôles soient groupés avec art, de manière à se faire ressortir mutuellement. Il est vrai que cette méthode est sujette à dégénérer en un arrangement trop systématique, où l'on donne symétriquement à chaque peinture un pendant en contraste, et où l'ensemble prend de la roideur et de l'affectation. Il

n'y a pas non plus beaucoup de mérite dans ces pièces, où les différens personnages ne servent qu'à faire passer par toutes les épreuves possibles, un caractère principal, surtout quand ce caractère ne consiste que dans une habitude ou une opinion particulière; comme si une qualité isolée pouvoit former un individu, et qu'il ne dût pas se présenter sous plus d'une face.

J'ai déjà montré ce qu'étoit l'idéal de la nature humaine dans l'ancienne comédie. Puis donc que la comédie se propose d'imiter la réalité, elle doit, dans la règle, s'interdire l'exagération avouée et volontaire du premier théâtre des Grecs; il faut qu'elle cherche à nous donner des plaisirs différens, et qui se rapprochent davantage de la nature du sérieux; c'est à quoi elle réussit, en s'attachant surtout à développer avec suite des caractères marquans.

Deux genres de comiques différens peuvent dominer dans les caractères; l'un que je nommerai le comique d'observation, n'existe qu'aux yeux du spectateur; l'autre, que j'appellerai

le comique avoué, se manifeste avec le plein consentement du personnage. Le premier exige plus de finesse, et appartient surtout à la haute comédie; le second excite une sorte de gaîté qui convient davantage à la farce : je vais chercher à m'expliquer plus clairement.

Il existe des ridicules, des folies, des travers de toute espèce, ou complétement ignorés de celui qui en est atteint, ou qu'il est porté à cacher, si par hasard il en aperçoit quelque chose. Il sent si bien que ses défauts lui nuiroient dans l'esprit des autres, qu'il ne se donne jamais lui-même pour ce qu'il est en effet; son secret lui échappe malgré lui et à son insçu. Lors donc que l'auteur comique veut peindre de pareils individus, il faut qu'il nous prête son propre talent d'observation, pour que nous puissions les connoître. Son art consiste à laisser percer le caractère, comme à la dérobée, par des traits extrêmement légers, et il faut qu'il place son objet de manière que les nuances les plus fines se fassent pourtant remarquer.

Il y a en revanche de certaines foiblesses ou de mauvaises habitudes morales, qui sont vues avec une sorte de complaisance par celui qui les a contractées, et que loin de vouloir corriger, il nourrit et caresse avec affection. De ce genre sont souvent les penchans qui, sans intention hostile et sans désir d'usurper les droits des autres, proviennent simplement de l'empire de la sensualité. Ces défauts peuvent d'ailleurs être réunis avec un assez haut degré d'esprit et de sens, et quand le personnage chez lequel ils dominent vient à se retourner sur lui-même, qu'il s'amuse à ses propres dépens, et qu'il avoue gaîment ses fautes aux autres, en cherchant seulement à se concilier leur bienveillance par l'amusement qu'il leur procure, il nous présente ce que je nomme le comique avoué. Ce genre suppose toujours un personnage en quelque manière double, dont la moitié raisonnable qui plaisante l'autre moitié, a dans son humeur et son emploi assez de rapport avec l'auteur comique lui-même. Celui-ci se transporte tout entier dans ce représentant, il le charge de se dessiner en caricature bien prononcée, et d'entretenir une intelligence secrète avec les

spectateurs, pour se moquer ensemble des autres personnages. C'est de la même source que dérive aussi le comique arbitraire, ou celui des rôles de fantaisie, genre qui produit souvent un grand effet, quoique les critiques affectent de le rabaisser. On peut y retrouver encore l'esprit et la verve hardie de l'ancienne comédie. Le bouffon privilégié, (car presque tous les théâtres en ont un, tantôt fin et spirituel, tantôt épais et balourd) a hérité quelque chose de l'inspiration joyeuse, de l'abandon plein de franchise, et de la liberté de tout dire, qu'avoient à un si haut degré les premiers poëtes comiques. C'est une preuve de plus, que la comédie ancienne, dont nous avons parlé comme du genre véritablement original, ne se fondoit pas sur un goût bizarre et particulier aux Grecs, mais qu'elle appartenoit par sa nature, à l'essence même de l'art comique.

Pour que la gaîté des spectateurs se soutienne pendant tout le cours d'une comédie, il faut que l'auteur évite soigneusement ce qui pourroit donner de la dignité morale

à ses personnages, ou inspirer un intérêt véritable pour leur situation; car l'un ou l'autre ramèneroit infailliblement le sérieux. Quel est donc son secret, pour empêcher que les sentimens moraux ne viennent agiter l'ame, lorsque les actions qu'il représente sont de nature à exciter, tantôt l'indignation et le mépris, tantôt le respect et la sympathie? C'est qu'il transporte son sujet tout entier dans la région de l'esprit. Il oppose les hommes les uns aux autres comme s'ils étoient des choses, il leur fait mesurer leurs forces réciproques, et montre que la victoire reste au plus habile. Sous ce rapport la comédie s'allie de près à l'apologue. Les fables mettent en scène des animaux doués de raison, et la comédie expose à nos regards des hommes, qui font servir leur intelligence à satisfaire l'instinct animal. Cette dernière expression s'applique ordinairement à la sensualité, mais en lui donnant un sens plus étendu, elle désignera l'égoïsme. De même, en effet, que le dévouement et le sacrifice de ses intérêts, élèvent l'homme à la dignité tragique, l'idée exclusive de soi en fait un personnage de comédie; aussi voit-on que tous les rôles vraiment co-

miques représentent des égoïstes achevés. Dès l'instant que l'auteur cesse de donner à ses personnages des motifs personnels, il sort du ton de la comédie. Il ne doit pas nous mettre dans la disposition d'ame, qui porte à juger si les actions sont nobles ou vulgaires, innocentes ou coupables, mais bien dans celle qui nous fait distinguer ce qui est sot ou spirituel, adroit ou mal avisé, insensé ou sage.

Des exemples rendront ceci plus frappant. Le respect involontaire que nous avons pour la vérité, tient à nos sentimens de moralité les plus intimes. Un mensonge perfide, qui peut perdre un innocent, nous remplit de la plus vive indignation, et pourroit entrer dans le domaine de la tragédie. Pourquoi donc la finesse et la fourberie sont-elles, de l'aveu de tout le monde, un si excellent motif comique, du moins lorsqu'elles n'entraînent point de conséquences funestes, et que sans avoir un dessein formel de nuire, on ne s'en sert que pour se tirer d'embarras, ou pour remplir un but personnel? C'est que celui qui les emploie est tout-à-fait sorti de la sphère de la moralité,

la vérité ainsi que le mensonge s'offrent à lui comme de simples moyens, et nous nous amusons de tout l'esprit qu'il met en œuvre pour satisfaire des sentimens si peu élevés. Il est vrai que nous trouvons encore plus gai que le trompeur se prenne dans ses propres filets et, par exemple, qu'en voulant mentir il ait une mauvaise mémoire; mais toujours l'état de dupe est-il en soi un état comique, lorsqu'il n'a rien de dangereux. Il devient encore plus divertissant quand il est le résultat d'un mauvais emploi des facultés morales, de la vanité, de la sottise, des travers de toute espèce : lorsque la tromperie et l'erreur sont à double, et se croisent en divers sens, elles produisent souvent des situations très-plaisantes. Telle est entr'autres celle de deux personnages qui s'abordent dans le dessein de se tromper, et qui, tous deux prévenus d'avance, ne croyent rien de ce qu'ils se disent l'un à l'autre, quoiqu'ils feignent d'en être la dupe, et finissent par se quitter sans avoir réussi à se persuader en rien, mais parfaitement satisfaits du succès de leur ruse. Telle seroit encore la situation de deux hommes, dont l'un, tout en voulant tromper l'autre, lui

diroit, sans le savoir, la vérité, tandis que celui-ci par méfiance tomberoit à son tour dans l'erreur. On pourroit composer ainsi une sorte de grammaire comique, où l'on montreroit comment les propositions les plus simples, en s'entrelaçant ensemble, prennent une force toujours croissante, et arrivent à produire des périodes compliquées d'un très-grand effet.

Il seroit encore possible de prouver que le tissu de mésentendus arrangés avec habileté, dont se compose la pièce d'intrigue, n'est pas une partie de l'art comique aussi méprisable, que le prétendent les partisans des comédies où les caractères sont plus complétement développés. Aristote nous peint le ridicule comme une imperfection ou un défaut, qui ne va pas jusqu'à produire des effets nuisibles. C'est assurément fort bien dit; car aussitôt que nous éprouvons une pitié véritable, c'en est fait de notre disposition à la gaîté. Le malheur comique ne doit être autre chose qu'un souci, un embarras qui se dissipe à la fin, ou tout au plus une humiliation méritée. C'est à ce dernier genre de malheur qu'il faut rapporter

ces moyens corporels d'éducation pour les adultes, que nôtre siècle, ou très-délicat, ou très-compatissant, veut bannir du Théâtre, quoique Molière, Holberg et d'autres grands maîtres en aient fait un fréquent usage. L'effet comique de ces moyens tient à ce qu'ils démontrent visiblement, à quel point les sentimens de l'ame dépendent des circonstances extérieures; ce sont, comme on l'a dit, des argumens complétement persuasifs : ces châtimens font, dans la comédie, le pendant de la mort des héros dans la tragédie. Ici la partie matérielle de l'homme s'anéantit, mais ses principes restent inébranlables : là au contraire, c'est l'être moral qui abjure son existence précédente, en manifestant tout-à-coup de nouveaux sentimens, pour que la nature physique n'ait pas à souffrir.

Si donc la comédie ne tend point à relever la dignité de la nature humaine, et qu'elle ne dirige point l'attention du spectateur vers les qualités les plus dignes d'estime, comment en attendroit-on une instruction morale, et de quel droit exigeroit-on qu'elle nous rendit meil-

leurs? Pour peu qu'on examine les maximes des comiques Grecs, on verra que ce sont en général des résumés de l'expérience. Or l'expérience ne nous fait point connoître nos devoirs, c'est la conscience qui nous en donne le sentiment immédiat. L'expérience nous fait seulement distinguer l'utile du nuisible. Les leçons de la comédie ne roulent point sur le mérite du but, mais sur la valeur des moyens. Ce sont, comme je l'ai dit, des règles de prudence, c'est la morale des conséquences et non des principes, c'est celle du succès et non des intentions. Cette dernière, la seule morale véritable, s'allie au contraire essentiellement à l'esprit de la tragédie.

D'après des réflexions pareilles, plusieurs philosophes n'ont pas manqué d'accuser la comédie d'immoralité. C'est ce qu'a fait Rousseau avec beaucoup d'éloquence dans sa lettre sur les spectacles. Il est certain que le tableau de la société n'est pas édifiant; aussi la comédie ne le présente-elle pas comme un exemple à suivre, mais comme un avertissement salutaire. Il y a une partie usuelle de la doctrine morale que

l'on pourroit appeler l'art de la vie. Celui qui ne connoît pas le monde est en danger, dans les cas particuliers, de faire une fausse application des principes généraux les plus respectables, et, avec la meilleure volonté, il court risque de causer beaucoup de mal à soi et aux autres. La comédie doit servir à rendre notre discernement plus fin et plus juste, à l'égard des situations et des personnes; voilà sa vraie et sa seule utilité.

Telles sont les idées générales qui doivent nous diriger dans l'examen du mérite des divers auteurs comiques. Je ne m'étendrai pas sur le petit nombre de fragmens qui nous sont restés de la nouvelle comédie des Grecs, ni sur les connoissances indirectes que les imitations latines peuvent nous donner à cet égard.

La littérature Grecque étoient inconcevablement abondante dans ce genre. Le catalogue des écrivains comiques, la plupart très-fertiles, dont les ouvrages sont perdus pour nous, et les titres de leurs pièces, composent seuls un dictionnaire considérable. Quoique la comédie

n'ait fleuri en Grèce que pendant le court intervalle qui sépare la fin de la guerre du Péloponnèse des premiers successeurs d'Alexandre, on comptoit par milliers les compositions de ce genre. Mais le tems a causé une telle dévastation dans cet amas de richesses littéraires, que nous ne possédons plus, dans la langue originale, que des fragmens mutilés jusqu'à en être incompréhensibles, et en latin, que vingt-six comédies tirées des auteurs Grecs, traduites ou remaniées par Plaute et par Térence. C'est ici que la critique réparatrice pourroit trouver son emploi, et qu'il vaudroit la peine de rassembler tout ce qui nous reste, pour juger de ce que nous avons perdu.

Il est cependant possible de se former une idée très-générale de l'esprit de la comédie, et du caractère des différens poëtes dramatiques, chez les Grecs et chez les Romains. Les fragmens et les sentences comiques des Grecs se distinguent, dans la construction du vers et dans la diction, par la plus pure élégance, par l'exactitude jointe à la facilité, et

par cette grâce d'expression, appelée la grâce attique, dont la conversation fournissoit sans doute le modèle. Les comiques Latins, au contraire, négligent beaucoup la partie de la versification, et laissent perdre l'idée du rhythme au milieu des nombreuses licences de leurs vers. Chez eux, le choix et l'arrangement des termes sont loin d'être toujours heureux, et Plaute, du moins, soigne très-peu son style ; à la vérité, des savans Romains, tels que Varron, ont donné de très-grands éloges à la manière d'écrire de cet auteur ; mais il faut savoir distinguer le suffrage des philologues de celui des poëtes. Plaute et Térence sont au nombre des plus anciens écrivains Latins, ils datent de l'époque où il n'y avoit presque point encore de langage littéraire, et où tout se puisoit à la source vive de la conversation ou de la nature. Cette première simplicité parut ensuite naïve et piquante aux Romains plus modernes, qui vivoient au centre d'une culture d'esprit très-raffinée ; mais c'étoit plutôt un don du Ciel que l'effet de l'art du poëte. Horace s'élève contre l'enthousiasme exagéré qu'inspiroient de son tems les anciens auteurs,

et soutient que Plaute et d'autres poëtes comiques, n'avoient fait qu'ébaucher négligemment leurs pièces, afin d'en recevoir plus vîte le salaire. Il est donc certain que les Grecs ont perdu dans les détails par l'imitation latine. Il faut pour les juger, les revêtir par la pensée, de ce coloris soigné et gracieux que nous observons dans les fragmens qui nous en restent. L'ordonnance générale de leurs pièces a subi aussi de grands changemens, probablement assez désavantageux, entre les mains de Plaute et de Térence. Le premier laisse de côté beaucoup de scènes et de caractères; le second en ajoute, et refond deux pièces en une. L'ont-ils fait d'après un juste sentiment des convenances de l'art, et ont-ils prétendu surpasser leurs modèles par des plans mieux combinés? C'est ce dont je doute beaucoup.

Plaute étend toujours son sujet, et il est obligé de réparer, par des retranchemens, la longueur excessive qu'il avoit donnée à ses pièces; en revanche, l'absence d'une veine féconde fait souvent paroître les comédies de Térence un peu maigres, et l'on voit qu'il en remplissoit

les lacunes par des additions étrangères. Ses contemporains lui reprochoient déjà d'avoir gâté ou falsifié une grande quantité de pièces Grecques, pour en composer un très-petit nombre de Latines.

On parle en général de Plaute et de Térence comme d'écrivains originaux. Les Romains sont excusables à cet égard; ils n'avoient pas naturellement l'esprit poétique, et leur théâtre se composoit en partie de traductions, et en partie d'imitations libres d'ouvrages Grecs, qu'ils finirent ensuite par refondre et par s'approprier. Une manière un peu particulière de transporter la poésie d'une langue dans l'autre, leur paroissoit de l'originalité. Nous voyons même, dans un prologue justificatif de Térence, que l'idée du plagiat ne s'étendoit pas, à ses yeux, au-delà de la littérature latine, et qu'il ne songeoit à se justifier d'autre chose que d'avoir profité d'une traduction déjà faite. Comme nous ne pouvons, en aucune manière, considérer les auteurs comiques Romains sous l'aspect de génies créateurs, et qu'ils n'ont d'autre importance à nos yeux que celle de nous apprendre

à connoître la forme de la comédie Grecque, j'insérerai ici ce qu'il pût y avoir à remarquer sur le caractère et la différence de leur style, pour en revenir ensuite aux ouvrages des Grecs.

Les artistes et les poëtes vivoient en Grèce dans la situation la plus honorable. Chez les Romains, au contraire, les lettres ne furent d'abord cultivées que par des hommes de la plus basse classe, par de misérables étrangers ou même par des esclaves. Plaute et Térence, dont les vies se touchent, ont vécu avant la troisième guerre punique, l'un étoit un pauvre journalier, et l'autre un esclave Carthaginois qui fut affranchi dans la suite. Leur fortune fut cependant bien différente. Plaute passoit alternativement du travail de la plume à celui du moulin qui le faisoit subsister, tandis que Térence vivoit dans la maison du premier Scipion et de son ami Lœlius; ces illustres Romains honoroient même ce dernier poëte d'une familiarité si intime, qu'on crut qu'ils lui aidoient à composer ses pièces, et qu'ils faisoient même passer leurs propres ouvrages sous son nom : les

habitudes de ces auteurs comiques se décèlent dans le style de tous deux. L'âpreté hardie de Plaute et ses plaisanteries si vantées, se ressentent de son commerce avec la classe populaire, tandis qu'on remarque dans le langage de Térence une teinte de bonne compagnie. Le choix des sujets de leurs pièces est surtout très-différent. Plaute a du goût pour la farce, pour la gaîté exagérée et souvent choquante. Térence est naturellement porté à tracer des peintures finement caractérisées; son enjouement est plus tempéré, et il tend à rapprocher la comédie du drame instructif et même touchant. Quelques-unes des pièces de Plaute sont tirées de celles de Diphile et de Philémon, qu'il a sans doute imitées avec beaucoup de charge; mais nous ne savons pas quels ont été les modèles des autres. Cependant, comme Horace dit qu'on croyoit que Plaute vouloit rivaliser avec le Sicilien Epicarme, nous serions portés à présumer qu'il a emprunté son *Amphitrion*, comédie d'un genre tout-à-fait particulier, de cet ancien comique Dorien qui s'attachoit surtout aux sujets mythologiques. Térence a tiré deux de ses pièces d'Apollodore

et les quatre autres de Ménandre : vraisemblablement sa manière d'imiter, les altérations volontaires exceptées, étoit beaucoup plus fidèle dans les détails que celle de Plaute.

Jules-César a consacré à l'honneur de Térence quelques vers, dans lesquels il le nomme un demi-Ménandre, et, en vantant la douceur de son style, il regrette seulement qu'il lui manque une certaine force comique.

Ceci nous ramène naturellement aux Grecs. Les plus fameux d'entre leurs poëtes comiques paroissent avoir été Diphile, Philémon, Apollodore et Ménandre. La palme de l'agrément, de l'élégance et de la grâce de style a été unanimement accordée à Ménandre, et cependant on sait que Philémon lui a souvent enlevé le prix. Peut-être ce dernier cherchoit-il davantage à plaire à la multitude, ou avoit-il des moyens particuliers de gagner les suffrages. C'est sans doute, ce qu'entendoit Ménandre lorsqu'ayant rencontré son rival, il lui dit : « *Je te prie, Philémon, ne rougis-tu pas* » *quand tu remportes la victoire sur moi?* »

L'époque où Ménandre a fait fleurir la comédie suit immédiatement celle d'Alexandre-le-Grand. Il étoit contemporain de Démétrius de Phalère : Théophraste l'avoit instruit dans la philosophie, mais il se rapprochoit de la secte d'Epicure par sa manière de penser, et on a de lui une épigramme où il dit : « *Qu'ainsi que Thé-* » *mistocle avoit sauvé sa patrie de l'escla-* » *vage, Epicure l'avoit délivrée de la dé-* » *raison.* » Il aimoit la volupté la plus choisie. Phèdre, dans un fragment de récit, nous le dépeint comme un homme adonné à la mollesse et d'un extérieur efféminé. Ses amours avec la courtisanne Glycère ont été fameux. La philosophie Epicurienne, qui place le plus grand bonheur de la vie dans les inclinations satisfaites, et qui ne réveille point au fond du cœur le désir d'une activité courageuse, devoit prendre faveur après la perte de la liberté, puisque les sentimens qu'inspiroit cette morale indulgente, étoient faits pour consoler l'ame douce et sereine des Grecs de l'absence de la gloire. Et de même qu'une pareille doctrine est peut-être la plus assortie à l'esprit du poëte comique, qui ne veut produire que des impressions modérées,

et qui ne cherche point à exciter une violente indignation contre les foiblesses humaines, de même aussi la philosophie des Stoïciens est-elle la plus conforme aux sentimens dont le poëte tragique doit être animé. On peut encore aisément comprendre comment, dans ces tems d'oppression politique, les Grecs prirent un goût passionné pour la comédie, puisqu'en détournant leurs regards des affaires publiques et des intérêts de l'humanité, elle les fixoit uniquement sur des circonstances domestiques et personnelles.

Le Théâtre Grec avoit été originairement destiné à des représentations dramatiques d'un genre plus relevé, et nous ne dissimulerons pas les désavantages de sa construction pour la comédie. Le cadre étoit trop grand pour que le tableau pût le remplir ; la scène toujours en plein air ne montroit que rarement l'intérieur des maisons ; l'action toute entière se passoit dans la rue, et les personnages étoient obligés de sortir de leurs maisons pour se dire leurs secrets dehors. On répond à cela qu'on avoit l'En-

cyclème *, que les Grecs vivoient bien plus en plein air que nous, et d'ailleurs, qu'on s'épargnoit les changemens de scène, en supposant que les familles intéressées à l'action avoient leurs demeures rapprochées. Mais l'inconvénient réel et sans remède qu'entraînoit cet arrangement du théâtre, étoit la suppression des rôles de femmes. Si l'on vouloit observer le costume, ce qui dans la Comédie est de première nécessité, on ne pouvoit pas éviter d'exclure de la scène les jeunes filles à marier,

* Il n'est pas douteux qu'on ne se servit de cette machine au commencement des *Nuées* pour montrer Strepsiades et son fils endormis sur un lit. Parmi l'attirail des décorations, Julius Pollux fait encore mention d'une sorte de hangar, de pavillon ou d'avant-toit avec une porte cochère, qui représentoit anciennement une écurie à côté de l'édifice du milieu, et qui servit ensuite à divers usages. Dans les *Couturières* d'Antiphanes, par exemple, on en faisoit un attelier. C'est là, ainsi que dans l'encyclème, que se donnoient les repas, ce qui ne pouvoit point paroître extraordinaire aux spectateurs. Aucun commentateur moderne, que je sache, n'a cherché à nous donner une idée claire de l'ordonnance théâtrale des pièces de Plaute et de Térence.

et en général toutes les jeunes femmes honnêtes. On n'y voyoit donc que des mères de familles, des esclaves, ou des courtisannes. Cette exclusion, qui ôtoit au spectacle un très-grand charme, avoit encore une conséquence fâcheuse pour l'intérêt; c'est que souvent une pièce entière rouloit sur une intrigue d'amour, ou sur un projet de mariage avec une jeune personne que les spectateurs n'avoient pas même aperçue.

Athènes, le lieu de la scène imaginaire ainsi que du spectacle réel, étoit le centre d'un très-petit état, et ne pouvoit se comparer, ni en étendue, ni en population, avec la plupart de nos villes capitales. L'égalité républicaine ne permettoit aucune distinction bien tranchée entre les différentes classes. Il n'y avoit point de noblesse reconnue; tous les habitans libres étoient des citoyens plus ou moins riches, dont la seule occupation étoit en général de gouverner leur bien. Il résulte de là que les contrastes, provenant des différences d'éducation et de genre de vie, sont peu saillans dans la comédie Grecque:

elle se tient dans une sphère mitoyenne; on pourroit lui trouver quelque chose de bourgeois, même un peu le ton des petites villes. Peut-être ne plairoit-elle pas infiniment à ceux qui aiment à retrouver sur la scène, la peinture des mœurs raffinées ou corrompues de la cour et des grandes capitales.

Quant à ce qui regarde les relations des deux sexes, les Grecs ne connoissoient ni la galanterie de l'Europe moderne, ni le respect enthousiaste uni à l'amour qu'inspire l'esprit chevaleresque : tout étoit de la volupté ou du mariage, et le mariage même, d'après la constitution politique et sociale d'Athènes, se considéroit uniquement comme un devoir; c'étoit une affaire de convenance et non d'inclination. La législation ne se montroit sévère que pour assurer la légitimité et l'origine véritablement Athénienne des enfans. Le droit de Bourgeoisie étoit un grand privilége, et d'autant plus précieux, qu'on ne laissoit pas s'augmenter au-delà d'un certain terme le nombre des citoyens. C'est conformément à ce principe, que les mariages avec les étrangères étoient déclarés

nuls. Comme la société d'une épouse, qu'on n'avoit jamais vue avant le mariage, et qui passoit toute sa vie dans l'intérieur de sa maison, n'étoit pas très-amusante, on alloit se divertir chez des étrangères, des affranchies ou des courtisannes. La morale facile des Grecs leur laissoit, surtout aux jeunes hommes non mariés, une grande liberté à cet égard. La Comédie représentoit ce genre de vie d'une manière bien plus fidèle que nous ne le trouverions convenable. Les pièces finissent en général, ainsi que toutes les comédies du monde, par le mariage, comme si le sérieux faisoit son entrée dans la vie avec cet événement; mais le mariage n'est ordinairement qu'un moyen de réconciliation avec un père que le désordre d'un amour illicite a irrité. Quelquefois aussi l'intrigue amoureuse se change en un lien légitime, au moyen d'une reconnoissance qui fait tout-à-coup découvrir, dans l'étrangère prétendue, une Athénienne bien née.

On peut observer que le même génie fécond, auquel on doit le perfectionnement de l'ancienne comédie, a aussi conçu l'idée de la

nouvelle. La dernière pièce qu'ait écrite Aristophane, intitulée *Cocale*, présente déjà une séduction et une reconnoissance, enfin l'on y reconnoît les mêmes moyens d'intrigues que Ménandre a imités depuis.

D'après de pareilles données, les caractères comiques ne pouvoient pas offrir beaucoup de variété, et il suffit d'un coup-d'œil pour les embrasser presque tous. On voit donc sans cesse reparoître les mêmes rôles; le père avare et sévère, ou bien le père doux et foible qui d'ordinaire se laisse gouverner par sa femme, et fait alors cause commune avec son fils; la mère de famille, ou sensible et raisonnable, ou grondeuse, impérieuse et reprochant à la famille le bien qu'elle lui avoit apporté; le fils de la maison, léger, dissipateur, mais aimable, sincère et capable d'éprouver un attachement véritable dans une liaison d'abord illégitime; sa maîtresse ou déjà tout-à-fait corrompue, vaine, astucieuse et intéressée, ou d'un bon naturel et encore susceptible de sentimens élevés. L'esclave rusé, qui aide son jeune maître à tromper son père et à en tirer de l'argent par

toutes sortes de stratagêmes. Le flatteur ou le parasite officieux, qui se prête à tout pour obtenir un bon repas. Le sycophante, dont le métier est d'entraîner les hommes sages et rangés dans toutes sortes de procès injustes qu'il dirige pour de l'argent. Une espèce de Fier-à-bras, revenu des guerres étrangères, qui, souvent poltron dans le fond, fait parade de ses vaillans exploits; enfin une femme dépravée, laquelle, se donnant pour une mère, corrompt la jeune fille confiée à sa garde, et un marchand d'esclaves qui spécule sur les passions extravagantes des jeunes gens, et n'écoute que son intérêt. Ces deux derniers rôles sont très-repoussans, et la répugnance qu'ils inspirent nous les fait regarder comme de véritables taches dans la comédie Grecque; mais ils y devenoient à peu près indispensables, d'après la manière dont elle étoit conçue.

L'esclave rusé étoit ordinairement aussi le bouffon en titre, c'est-à-dire, le personnage qui se plait à avouer, avec une sorte d'exagération, ses penchans sensuels et son peu de conscience, qui tourne tous les autres en

ridicule, et s'adresse volontiers au parterre. Ce rôle a servi de modèle à celui des valets de comédies modernes, mais je doute qu'on l'ait transporté dans nos mœurs, avec autant de convenance et de vérité qu'il en avoit autrefois. L'esclave Grec étoit né dans la servitude; abandonné pour toute sa vie à la volonté capricieuse d'un maître, il étoit souvent exposé aux plus rudes traitemens. On pouvoit pardonner à un homme que la société avoit privé de tous ses droits, de ne se croire obligé à rien envers elle. Il étoit particulièrement en état de guerre avec son oppresseur, et la ruse devenoit son arme naturelle. Le valet de nos jours, qui a choisi librement son état et son maître, est en revanche décidément un malhonnête homme, lorsqu'il aide un fils à tromper son père.

Quant à la sensualité avouée, cachet ordinaire des personnages comiques de la basse classe, il n'y a que le bon goût qui doit servir de règle à cet égard. On n'exige pas grand chose de ceux à qui la vie accorde peu de priviléges, et ils peuvent montrer des sen-

timens vulgaires sans nous révolter beaucoup. Plus le valet jouit d'un sort heureux dans la réalité, et moins il a de valeur pour la comédie. On peut dire, à l'honneur de notre siècle, qu'il est le seul où l'on ait vu, dans les drames de famille, des domestiques tellement honnêtes et sensibles, qu'ils deviennent par là moins propres à exciter le rire que les pleurs.

Le retour des mêmes noms dans toutes les comédies, et de noms en partie significatifs, étoit en quelque sorte un aveu de la répétition des mêmes caractères. Il y avoit là plus de simplicité que dans les pénibles efforts de plusieurs auteurs modernes qui, pour donner un air de nouveauté à tous les rôles secondaires, se tourmentent à saisir des traits particuliers à l'individu, et ne font que détourner l'attention de l'objet principal, sans toujours éviter de reproduire les copies des anciens modèles. Il vaudroit mieux tracer ce genre de peinture à plus grands traits, et laisser une certaine latitude à l'acteur, pour qu'il put à volonté, rendre l'imitation plus précise et plus personnelle. C'est sous ce rapport qu'on pour-

roit justifier l'usage des masques dans la comédie, quoiqu'ils eussent été originairement imaginés pour d'autres compositions dramatiques. Sans doute ils avoient, ainsi que l'arrangement général du théâtre, bien moins d'inconvéniens dans la tragédie et dans l'ancienne comédie, qu'ils n'en ont eu depuis. Il étoit certainement contraire à l'esprit de la nouvelle comédie, où tout imitoit la nature réelle avec la plus parfaite exactitude, que les masques seuls donnâssent l'idée d'une caricature grotesque. Ils avoient même des traits beaucoup plus exagérés que dans l'ancienne comédie. Ce fait, qui paroît extraordinaire, est cependant trop formellement attesté pour qu'on puisse le révoquer en doute *. Lorsqu'il fut défendu d'introduire sur la scène des personnages réels, on eût tellement peur que l'imitation des visages humains ne présentât par hasard quelque ressemblance individuelle et, surtout, celle de quelqu'un des gouverneurs Macédoniens, que pour plus de

* Voyez Platonius, Aristoph. cur. Küster, p. XI.

sûreté, on n'employa que des masques chargés et ridicules. Ces caricatures avoient cependant toujours une expression déterminée. Ainsi les sourcils inégaux, dont nous avons déjà parlé, étoient un trait caractéristique; ils désignoient cette manie d'examiner toutes choses, avec une exactitude chicaneuse et inquiète, qui, en effet, donne quelquefois l'habitude de relever un œil et de rabaisser l'autre *. Les masques n'étoient cependant pas sans quelques avantages dans la comédie, et ils avoient entr'autres celui de mettre d'abord le spectateur au fait, en lui annonçant le retour, presque inévitable, des caractères connus **.

---

* Voyez Julius Pollux dans son chapitre sur les masques comiques, et comparez-le avec Platonius à l'endroit cité. Voyez encore Quintilien L. XI, chap. 3. C'est là le fondement de la plaisanterie de Voltaire que nous avons rapportée dans la troisième leçon.

** J'ai assisté à Weymar à une représentation de la comédie de Terence, intitulée les *Adelphes*, où le

On ne peut s'empêcher de s'étonner de la multitude infinie de pièces différentes, que le génie inventif des anciens auteurs comiques a pu tirer d'un thême, aussi simple que celui de la vie domestique, et du cercle étroit d'un petit

---

véritable costume antique, étoit exactement observé. Ce spectacle, dirigé par le célèbre Goethe, nous procura la jouissance inconnue d'une fête théâtrale des tems anciens. Les acteurs se servoient de masques partiels qui s'adaptoient artistement au visage, (Ce genre n'étoit point inconnu aux Grecs, car on trouve d'anciennes imitations de masques comiques qui ont, au lieu de bouche, une énorme ouverture circulaire, par laquelle on devoit voir tout le bas du visage, apparemment pour que le mouvement de certains traits, en contraste avec la roideur des autres, augmentât l'effet risible du rôle.) je ne trouvai point, malgré la petitesse du théâtre, qu'ils ôtassent de la vie à la représentation. C'étoit au rôle de l'esclave rusé que le masque étoit surtout favorable. La physionomie baroque et les habits singuliers de ce bouffon de l'antiquité, en faisoient un être d'une espèce à part; La race des esclaves, à laquelle il appartenoit, se distinguoit en effet du reste de la race humaine par les gestes, la parole et l'ensemble de la manière d'être.

nombre de caractères déterminés. L'on doit encore savoir gré à ces mêmes auteurs, d'être restés fidèles aux mœurs nationales, jusques dans les suppositions qui fondent l'intrigue et le dénouement de toutes ces comédies.

Les circonstances, la plupart locales ou politiques, dont ils tiroient parti, donnoient à leurs ouvrages un caractère particulier. La Grèce étoit composée d'un grand nombre de petites républiques indépendantes, situées dans des îles et le long des côtes. La navigation et même la piraterie y avoient une grande activité, et les corsaires donnoient souvent la chasse aux hommes pour entretenir le commerce des esclaves. Des enfans nés libres pouvoient donc être enlevés ; ils pouvoient encore, si leurs parens s'étoient autrefois prévalus du droit cruel de les exposer, avoir été par hasard conservés à la vie, et se retrouver inopinément après une longue suite d'années. L'idée de ces diverses possibilités préparoit ces reconnoissances entre parens, dont la tragédie avoit déjà fourni le modèle. L'intrigue comique se dé-

veloppoit donc dans le présent, mais les événemens extraordinaires sur lesquels elle se fondoit, étoient repoussés dans l'éloignement des tems et des lieux, et ce tableau d'après nature de la vie journalière, avoit ainsi un lointain romanesque et merveilleux.

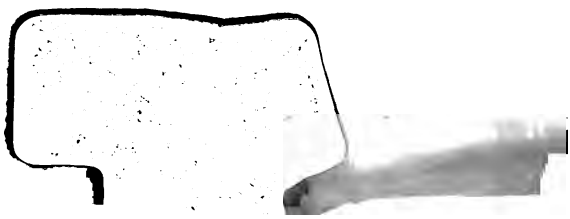
Les poëtes comiques Grecs ont parcouru toute l'enceinte de leur art, et en ont connu tous les genres secondaires. Ils ont composé avec un travail également soigné, la farce, la pièce d'intrigue, la pièce de caractère plus ou moins chargée, et même le drame sérieux. Ils avoient, de plus, un genre très-agréable, dont il ne nous reste aucun modèle, et où ils mettoient en scène des personnages historiques : c'est ce dont il est impossible de douter d'après plusieurs indices, et surtout d'après les titres de quelques pièces perdues pour nous. On voit, par exemple, qu'ils ont traité le sujet de Sapho, en peignant l'amour d'Anacréon pour cette femme célèbre, et la passion qu'elle ressentit pour Phaon. Peut-être même toute l'histoire du saut de Leucade n'est-elle qu'une fiction d'un poëte dramatique. Ces

pièces historiques et poétiques à la fois, devoient, par le choix des sujets, se rapprocher beaucoup de notre drame Romantique. La touchante peinture des sentimens passionnés, unie aux grâces plus calmes de l'imitation de la nature recevoit sans doute, du pinceau délicat des Grecs, beaucoup d'intérêt et de charme.

Je crois avoir donné une idée d'autant plus juste de la comédie ancienne, que je n'en ai point dissimulé les défauts ni les bornes. La tragédie et la première comédie demeurent inimitables, inaccessibles, uniques dans l'histoire de l'Art dramatique. S'il faut désespérer de voir renaître ces brillantes créations, on peut de toutes manières chercher à se mesurer avec les Grecs dans la comédie, et même à les surpasser. Aussitôt qu'on abandonne les régions élevées de la pure poésie, et qu'on descend sur la terre, dès qu'on mêle aux fictions idéales de l'imagination, l'imitation prosaïque de la vie réelle, ce n'est plus le génie et le sentiment des Arts qui décident seuls du succès, mais les circonstances plus ou moins heureuses. L'exemple

de la Sculpture se présente ici de nouveau. L'idée sublime d'épurer et d'ennoblir la figure de l'homme, au point de la rendre digne de représenter les Dieux, n'a enflammé qu'une fois l'imagination des artistes. Après qu'elle a été exécutée, on n'a pu, même avec un talent égal, que reproduire des effets déjà connus et, pour ainsi dire, usés d'avance. Dans l'imitation individuelle, au contraire, le sculpteur moderne peut, à tous égards, se montrer le rival heureux des anciens. Ce n'est plus une image créée par le seul enthousiasme, l'observation a dû être consultée, et l'artiste qui la prend pour guide, a beau répandre sur son ouvrage le charme d'une exécution savante, facile et gracieuse, ses yeux se fixent toujours sur son modèle, et le vol de son génie est arrêté.

Les Statues d'après nature de deux fameux poëtes comiques, Ménandre et Philémon, actuellement placées dans le Musée de Paris, me paroissent exprimer avec une perfection frappante le caractère de la comédie Grecque. Revêtus d'un costume très-simple, tenant un

rouleau dans leur main et assis sur des siéges à dossier; ils ont l'air tranquilles et assurés que donne la conscience d'un talent à l'épreuve. Déjà dans cette maturité de l'âge, si favorable à l'observation calme et impartiale, mais sans indice de foiblesse, pleins de fermeté et de vigueur, ils paroissent jouir de la santé du corps qui est l'emblème de celle de l'ame. Aucun enthousiasme exalté ne se peint sur leur physionomie, mais on n'y voit rien non plus de méchant ou de licencieux; seulement, le front légèrement sillonné, non par le chagrin mais par l'habitude de la réflexion, montre une sagesse sérieuse, tandis que le regard furtif, et la bouche qui semble prête à s'entrouvrir pour sourire, nous font découvrir la trace d'une légère ironie.

FIN DU PREMIER VOLUME.